

الموسيقى

مجلة

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

دكتور محمود أحمد الحفني



ديوان كبير الأمناء

٢٣٣

حضرة المحترم رئيس تحرير مجلة « الموسيقى »

رفعت إلى الأنظار العلية الملكية العدد الذى قدمتموه من مجلة « الموسيقى » إلى حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم فنال حسن القبول . وإنى أتشرف بأبلاغ ذلك الى حضرتكم مع الشكر السامى .

وتقبلوا وافر الاحترام .

كبير الأمناء

سعيد ذو الفقار

تحريراً فى ٢٤ اكتوبر سنة ١٩٣٥

ومن للموسيقى غير أبى الفاروق يعلى شأنها ، ويصون حسنها ، ويعز أهلها ، ويلبسهم ثوبا من الفخار لا يبلى ؟

وأى مجد تتطاول إليه أعناق الموسيقيين أشرف من الرضاء العالى يفعم القلوب سروراً ، وأى جزاء أوفى من الشكر السامى يملأ القوى عزما وإقداما ؟

إن ما أولانا به الملك المفدى ، أيد الله ملكه وأسبغ عليه النعم ، يعجز الشكر ، وإن كانت كل جارحة مِقْوَلاً يفيض شكراً وثناء . فتقبل ، يا مولاى منا صالح الدعوات ، كتب الله لك العافية فى بدنك وولدك ومن تظلهم رعايتك .

الثمن ٢٠ مليما

العدد الثانى عشر

القاهرة فى ٤ شعبان سنة ١٣٥٤

الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

أول نوفمبر سنة ١٩٣٥



مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الإدارة
٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الإدارة

فى هذا العدد

نصف عام
السمر الموسيقى فى الدولة الخديوية
الملوك الموسيقيون :
فردريك الاكبر
حياته الفنية فى ولاية عهده
الجهاز السمعى والتقاط الاصوات
كارمن الخالدة تقتل ملحنها بيزيه
اول مصنفات العرب فى الموسيقى
يعقوب بن اسحق الكندى
بديع الموسيقى وبيانها
الموسيقى الدينية
فى الشعائر الاسلامية
نوادر وفكاهات
مبادىء الموسيقى النظرية
الازهار (نشيد)
نتيجة مسابقة العدد العاشر
فى علم الموسيقى
الاذاعة
مقطوعات موسيقية :
ريم فلا « موشحة »
كارمن
رواية المجلة

القسم الفرنسى
معهد للموسيقى الاوربية بمصر

كلمة المحرر

نصف عام

خار الله للمعهد الملكى للموسيقى العربية أن يخرج للناس هذه « المجلة » تتحرى علوم الموسيقى وآدابها وفلسفتها ، وتكون لطلاب هذه العلوم مادة وزاداً ، ولأهل الفن من الموسيقيين سنداً وعماداً ، وللهواة بضاعة ولذاذة ، وللمتأدبين متعة وسلوى . وللمبتدئين درساً وتحصيلا ، وللمتظرفين رياضة وتجميلا

وكان هذا الذى أخذ به المعهد نفسه لبلوغ هذه الغاية الشريفة شاقا مجهداً ، يتطلب بذل الطوق ، واستنفاد الوسع ، فاستعنا الله وصرفنا فيه كل العناية ، ما ونى لنا جهد ، ولا فتر لنا عزم ، حتى استقام الأمر ، واتّسق التدبير

ولقد سلخت « الموسيقى » نصف عام فى خدمة الموسيقى والتوافر على النهوض بها ، والعكوف على استقصاء فنونها وعلوم أنغامها وأصواتها وتاريخها وتحليل أعلامها ، والحدب على أهلها وأنصارها وتثبيت وطائد المودة بينهم وتوكيد علائقهم ومعالجة شئونهم ، فهل أدّت « الموسيقى » رسالتها فى هذا المدى القصير ؟

لا مندوحة هنا عن أن نعرض لما أحجمنا عن التعرض له زمناً طويلا ، ذلك باننا ماكدنا نقطع من الوقت أقصره حتى هطلت علينا رسائل الثناء والتمجيد ، وكلمات العطف والتشجيع ، وتجلت آيات البر والألطاف ، وكان قلم التحرير يدرك عظم المسئولية التي أُلزمها في عنقه ، ويقدُرها قدرها ، فاستحيا أن ينشر الرسائل ، ويذيع الكلمات ، ولَمَّا يأت من العمل جليلا ، ويُسدِ إلى الموسيقى وأهلها جميلا

ولقد زادت مَبَارُّ القراء حتى أعوزنا حصرها ، وأربت مَسَرَّاتهم حتى أعجزنا شكرها ، فاعترافا بقدر النعمة وعلماً بما يجب للمنعم من شكر مفروض الأداء ، تهيأت لنا الفرصة بعد جهاد نصف عام أن نعلن هذا الشكر كلماً بيِّنات ، وآياً محكمات ، وأن نتمثل :

أنت امرؤ جللتني نِعماً	أوهَتْ قوى شكرى فقد ضَعُفا
فأليك مني اليوم تقدِمة	تلقاك بالتصريح مكتشفاً
لا تُسدِيَنَّ إليّ عارفة	حتى أقوم بشكر ما سلفا

وهذه النهضة الموسيقية التي تدعو اليها « الموسيقى » وتجاهد في إحيائها بجميع الوسائل العلمية ، وتتكبد في سبيلها كثيراً من المشاق المادية ، نهضة إصلاحية قد تمس ، من قرب أو بعد ، ما تواضع عليه أهل الفن قديماً ودرج عليه كثير من الفنانين الذين ورثوا عنهم ، ونالوا حظاً من تركتهم

والإصلاح ثورة على المألوف تزعزع أركانه وتقوض بنيانه ، فهو لذلك مناهض حتى تستسيغه النفوس الجامدة ، وتتعاده الأذواق العتيقة ، وهو ثورة ولا ينبغى أن يكون غيرها ، ذلك بأنه لا يوجد شيء أفتك بالمجتمع من أن يجمد في موقفه والدنيا بطبيعة تكوينها وخلقها تجرى سراعا في تقدم أبدى لا حد لنهايته

وثورة الاصلاح ، قد يكتوى بنارها الثائرون ، ويشتوى بلظاها المصلحون ، فينزل بهم الخسف والهوان وهم صامدون ، لا تتزعزع عقائدهم ، ولا تخور عزائمهم علماً بأنهم الغالبون

وإليكم مثلا واحداً فيه غناء عن كثير مما يحفل به التاريخ

هذا فاجنر الموسيقى المبدع ، ابتكر إدخال الدراما في الأوبرات التي يلحنها فعجز معاصروه عن تفهم ابتكاره في موسيقاه ، وشنوا عليه حربا عوانا ، تطاحن فيها مشايعوه ومعارضوه ، فكان الألمانيون إذا أرادوا الازدراء بموسيقار ، والحط منه ، قالوا عليه فاجنرى

فعمد فاجنر ، للدفاع عن عقيدته ، إلى تأليف الكتب والذياد عنها برسائل قوية ينشرها في الصحف ، كل ذلك والعراك ناشب ، والقتال مستحر ، حتى مثل رواية لوهنجرين فأصابت من أذواق الجمهور رضاء قليلا ، لكنه غضب وفارت فورته فأنكر على الموسيقىّ جرأته في محاولة هدم ما درج عليه

ظل الشعب الألماني يستقبل ابتداع فاجنر في تلحين اوبراته بالزراية والسخط ، وتابعه في ذلك بقية الشعوب الأخرى ، وفاجنر لا يعبأ بهم ، ولا يكترث لجمودهم لأنه ثابت العقيدة راسخ الأيمان بأنه محمود العقبى

ولقد صمم أن ينتزع من أذهان الأمم سخائمهم انتزاعا ، فثابر وثابر . ولكنه ما كاد يمثل روايته تانهويزر فى باريس حتى استقبله الشعب الفرنسى بسخط لا عهد له به ، وما صادفته رواية قبلها ، فاتسعت بذلك ميادين القتال وترامت أطرافها إلى ممالك كثيرة غير ألمانيا ، فأصبح لزاما أن يتولى فاجنر القيادة العامة غير يائس ولا قانط . واضطر للسفر إلى تلك الممالك ليباشر بنفسه تمثيل رواياته ، ويواجه تلك الشعوب فى نضالها ليؤهلها إلى استساغة ذلك الفتح الفنى الجديد ، فسافر إلى ايطاليا ، ثم إلى باريس وعاد بعد ذلك إلى ألمانيا

توجه فاجنر إلى مونيخ ليباشر فيها تمثيل روايته الأوبرا « تريستان وايزولدا » فلم يكد يشهدها ملك بافاريا حتى جعله رئيسا لأدارة المدرسة الموسيقية بمونيخ ، كما أمر ببناء مدرسة جديدة خاصة بتعليم فن الأوبرات ووكل إلى فاجنر رياستها

وما زال فاجنر يدافع عن عقيدته فى الأصلاح ، ويقاسى من ثورته فيه حتى هيأ الأذهان للجديد . فعبدته الشعوب وخلدت آثاره ، وحسبك ما تعرفه عن روايتيه « أساتذة الغناء » و « حلقة نيبلونج »

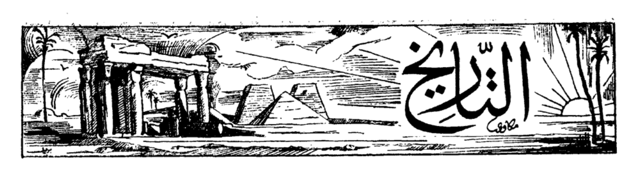
بعد هذا الجهاد الطويل تغلب الأصلاح . وانقاد المعارضون وتمشوا مع الرقىّ ، وصفت قلوب المخلصين الذين ينقمون . فى إخلاص ، حتى إذا لمسوا الهدى اهتدوا وعاونوا فى بناء ثقافة بلادهم الفنية ودعموا أسسها

أما الحاقدون الحاسدون فقد نَبَتَ عليهم العُشب ونسج العنكبوت

هذا مثل لا نتعداه ، لضيق المقام ، ولكثرة أشباهه من الأمثلة والشواهد مما لا يغيب عن حضرات القراء

وها نحن أولا نعتز بما يحبونا به أهل الفضل من المبارّ والمسار . ونسأل الله أن يلهمنا وإياهم التوفيق

دكتور محمود أحمد الحفني



موسيقى الدولة الحديثة

السلم الموسيقى

منذ عرف السلم الموسيقى وهو مرتبط بالآلات الموسيقية فى كل زمان ومكان . فالشعوب الفطرية لايتجاوز حظها من الموسيقى بضعة أصوات تتجلى فى آلاتها ، وتتبين فى ضآلة عدد الثقوب الموجودة على جوانب آلات النفخ ، وقلة عدد الأوتار فى الآلات الوترية إن وجدت . فاذا أصابت هذه الشعوب نصيباً من المدنية يستوجب زيادة أصوات الغناء فيها ، فأن أثر ذلك يظهر فى آلاتها الموسيقية بزيادة عدد الثقوب وعدد الأوتار .

وإذن لابد لتطور السلم الموسيقى من ثلاثى إلى خماسى فألى سباعى من أن تماشى الآلات هذا التطور فى حلقاته .

ولقد سبق أن ذكرنا أن السلم الموسيقى الذى كان مستعملا عند قدماء المصريين فى الدولتين القديمة والوسطى هو السلم الخماسى الذى كان خلواً من أنصاف الأبعاد « العربات » ، وكانت أصواته على نسبة بعد كامل أو بعد ونصف « مثل أصوات الأصابع السوداء فى البيانو الحديث » .

وبظهور الدولة الحديثة غاب هذا السلم الموسيقى الخماسى ، وحل مكانه السلم السباعى وهذا هو علة ما نراه فى آلات الدولة الحديثة من الزيادة العظمى فى عدد أوتار الجنك والكنارة ، والتقارب الشديد بين دساتين العود ، بل وما نراه فى المزمار من الثقوب المتراصة التى لا تبعد كثيراً عن بعضها .

وقد حاول الكثيرون الوصول إلى معرفة الأجزاء الصغيرة التى انقسم إليها السلم الموسيقى فى مصر ، أى إلى معرفة مقدار النغمات التى توسطت المقامات الأساسية . ولما كان مثل هذا البحث يتعذر الاستدلال عليه إلا من الآلات بعد أن أعجزنا الحصول على لحن من الألحان القديمة التى يستحيل الوقوف عليها بعد أن عفت منذ آلاف السنين ، ولم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين وأصابع الموقعين إذا ما تحركت على الآلات . ولما كانت الآلات الايقاعية كالصاجات والطبول والصنوج والدفوف لا تفيد فى مثل هذا البحث ، وكذلك لاينفع النفير . فلم يبق إذاً إلا الآلات الوترية وهى الجنك والكنارة والعود ، وآلات النفخ وهى الناى والزمارة والمزمار ، والأخيرة وهى آلات النفخ أصلح لهذا الغرض لسهولة معاينة ثقوبها وإمكان مقايستها ، ولهذا لاعجب إذا رأينا أن أقدم التجارب قد أجريت على هذه الآلات . وكان أول من فكر فى هذه الطريقة هو فيتس « F. J. Fétis » وكان مصيباً فى طريقة التفكير ، مخطئاً فى التنفيذ خطأ لانرى معه أهمية لذكر تجربته .

ثم قام بعده فيكتور لورى « Victor Loret » وأعاد فى ليون بحث فكرة فيتس ، وقام بتجارب أوسع نطاقا وأكثر إحكاما وأمتن أساسا . وقد نشر نتيجة أبحاثه فى المجلة الفرنسية « Journal Asiatique » سنة ١٨٨٩ ثم أعاد نشرها فى الجزء الأول من دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية « Lavignac » سنة ١٩١٣ . وتتلخص طريقته فى أنه صنع نماذج لكل ما أمكن أن تصل إليه يده من النايات أو الزمامير أو المزامير المصرية القديمة الموجودة فى باريس وليدن وتورين وغيرها . وقد اجتهد فى أن تكون النماذج التى يصنعها طبق الأصل تماما ، طولا وعرضا وسمكا ، محتفظا تمام الاحتفاظ بأبعاد الثقوب واتساعها

وأراد بعد ذلك بالعزف بها الوصول إلى النغمات التى كان يشتمل عليها السلم الموسيقى المصرى القديم ، وهنا اعترضته صعوبة جديدة وهى : كيف ينفخ فى تلك الآلات وكلها متشابهة ؟ هل ينفخ فيها على أنها ناى . أو على أنها زمارة ، أو على أنها مزمار ، إذ كان بوق الفم ساقطاً فى جميعها . وبذلك بدأ يجتهد فى تمييز كل نوع على حدة ، فما ظنه نايا تركه دون بوق ، وما ظنه مزماراً أو زمارة صنع له بوقا للفم ، ثم قصد بعد ذلك إلى موسيقيين صناعتهم العزف بآلة الفلوت الغربى الحديث وطلب إليهم العزف بآلاته هذه التى اصطنعها ثم دوّن ما وصل إليه من النغمات .

والآن نناقش هذه الطريقة فنجدها غير دقيقة فى البداءة وخطأ فى النهاية . أما عدم دقتها فى البداءة فناشىء عن استحالة مطابقة آلاته التى صنعها للنماذج الأصلية تمام المطابقة . وأما خطأه فى النهاية فقد جاء من أنه صنع

أبواقا للمزامير حسب ما يتراءى له . ثم لم يقف خطأه عند ذلك بل استحضر من الموسيقيين الحديثين من ينفخ له فى تلك الآلات القديمة وهذا خطأ أيضا إذ العازف الحديث غير العازف القديم .

والعازف يجتهد دائما أن يضبط من تلقاء نفسه أصوات النغمات لتتفق مع ماهو ثابت فى مخيلته من سلم موسيقاه . ومهما كانت الآلة التى يعزف فيها أجنبيه فلا بد أن يأتى فى نغماته بواسطة عزفه الكثير من سلمه الموسيقى الساكن فى رأسه والمتعود سماعه وعزفه ـ وذلك مثبوت علمياً ـ وسبب ذلك أن العازف الحديث بآلة الفلوت عظيم المهارة فى تغيير حركة شفتيه أثناء العزف وتغيير حركة النفخ إلى درجة تمكنه من التلاعب بالنغمات .

ولكن هناك طريقة مثلى للوصول إلى هذا الغرض لا يمكن أن تخطىء ، فضلا . عما هى عليه من السهولة ، تلك أن نعفى حاسة السمع من هذا البحث إطلاقاً ونجعل المسألة حسابية بحتة فنستعين بواسطة العلوم الرياضية وحدها على تقدير نغمات هذه الآلات باستخراج نسبها من مقايسة أبعاد تلك الآلات وأبعاد ثقوبها واتساعها وما إلى ذلك . وقد حسبها الأستاذ الدكتور زاكس ، العالم الموسيقى الكبير ، بتلك الطريقة ووضع بنتيجتها جدولا مقدراً بالتقدير الموسيقى المعروف بالطريقة المئوية . ويضيق هذا المقام عن الأسهاب فى سرد حسابات هذه النتيجة ودقائقها . ولكن مما يجدر الأشارة إليه أن النغمات التى توصل إليها فى حسابه وإن كانت كلها تقريبا فى أبعادها بردات وعربات أى أنها نغمات كاملة وأنصاف نغمات إلا أنه كان بينها ماهو أقل من العربات وهو نادر جداً .

وكان المصريون يصنعون آلات النفخ على الطريقه الحسابية لا الجبرية ، أي يهتمون بحساب الأبعاد لابحساب الأصوات ، ولذا نجد أبعاد الثقوب ثابتة تقريباً .

عظمة الفن

قال ابن سريج : دعانى فتية من بنى مروان فدخلتُ اليهم وأنا فى ثياب الحجاز الغِلاظ الجافية ، وهم فى الوَشى يَرْفُلون كأنهم الدنانير الهِرَقلية ، فغنيتهم وأنا محتقر لنفسى عندهم ـ لحنا لى ، فتضاءلوا فى عينى حتى ساويتهم فى نفسى لِما رأيتهم عليه من الأعظام لى ثم غَنيْتُهم :

وَدِّع لُبابَةَ قبل أنْ تَترَحَّلاَ   واسأل فأن قُلاّ له أن تسألا

فطربوا وعظمونى وتواضعوا لى حتى صرتُ فى نفسى بمنزلتهم لِما رأيتهم عليه ، وصاروا فى عينى بمنزلتى ، ثم غنيتهم :

ألا هل هاجك الأظعا   ن إذ جاوزْنَ مطّلحا

فطربوا وَمَثَلُوا بين يَدَىَّ وَرَمَوْا بحُلَلِهِمْ كلها علىَّ حتى غَطَونى بها فَمَثَّلَتْ لى نفسى أنها نفس الخليفة وأنهم لى عبيد وإماء ، فما رفعت طرفى اليهم بعد ذلك تيهاً .

الملوك الموسيقيون

الموسيقى تخاطب النفس فمن استطاع فهمها
فقد سما بعواطفه إلى أعلى الدرجات .

فردريك الأكبر

فردريك الأكبر

حياته الفنية فى ولاية عهده

— ٢ —

حرّم غليوم الأول على ولده فردريك ، عام ١٧٢٨ ، قراءة أى كتاب وحرّم عليه العزف بالصفارة فكتب لأخته يبثها شكواه وألم نفسه لهذا الحرمان المضنى فقال : « أحسبنى بئيساً أبلغ البؤس فهم يراقبوننى طوال اليوم ويحرّمون علىّ لذاذاتى المطهرة ، فلا أقرأ كتابا ولا أشغل نفسى بصديقتى الموسيقى ، إذن فماذا أفعل ؟ هم يرغموننى على مسارقتها فى الخفاء »

وكذلك كان يفعل فردريك ، فيستحل فى الخفاء ما حرم عليه ، وآية ذلك ما ذكره الأستاذ « كوانز » الذى كان يدرس له الصفارة ، من أنه حدث فى يوم صائف من عام ١٧٣٠ أن اضطر فردريك إلى الانتظام فى سلك الجيش ليعمل فيه ، فلما عاد بعد الظهيرة ، خلع ملابسه العسكرية وحلّ ضفيرته الألمانية ، وارتدى رداء ملكياً مذهباً ، ونظّم شعره على الطراز الفرنسى ، ثم قصد إلى « كوانز » ليصفر معه ، ووكل بخفارة الباب إلى حارس . وبينا هما يعزفان إذا بالحارس يفزع اليهما فى اضطراب وقلق ينبىء عن قدوم الملك . فارتعدت فرائص فردريك وأستاذه من الرعب ، وخارت قواهما ، وسارع كوانز إلى الأوراق الموسيقية والصفافير نخبأها فى المدفأ ، أما فريدريك فقد ألقى بنفسه فى الرداء العسكرى ، وخانه الوقت فلم يستطع إعادة شعره الفرنسى إلى ضفيرة ألمانية . فلما دخل الملك عليهما ، أمر بتفتيش جميع الدواليب وإخراج كل ما تحويه من الأوراق . ومن محاسن الصدف أنه لم يخطر ببال أحد تفتيش المدفأ الذى كان كوانز يرتعد كلما اقترب منه أحد . استغرقت تلك الزيارة ساعة وبعض الساعة ، والرجلان يكاد يودى بهما الخوف ، لا لجريمة ارتكبا ، ولا لأثم اقترفا .

ذلك مثال من عنت المراقبة ، وعسف التضييق ، أنزله الملك بولده فأرغمه على إشباع شهوته الفنية خفية وسراً . ولقد صدق علماء النفس فيما قرروه من أن الضغط على الطفل والتضييق عليه يظهر أثرهما ، حتى فى الكبر ، فقد كان فردريك يشعر بهذا الضغط ، حتى بعد وفاة والده ، وبعد أن أصبح ملكا . وكثيراً ما كان يحلم أحلاما مفزعة وقد روى أنه تكلم فى أحدها بصوت مسموع فقال :

« ما أقسى أبى ! ما أقسى ذلك الرجل ! » . وكان يحلم مثل تلك الأحلام فى الوقت العصيب الذى اشتد فيه وطيس القتال بينه وبين الممالك الأوربية ، فى تلك الحروب التى دوّخ فيها أعداءه . ومن مأثور قوله ، أيام تلك الحرب الضروس « إن الشعر والموسيقى ساعداى ، والصفارة صديقتى التى أبوح لها وحدها بأسرارى وخططى والتى هى وحدها مفرجة آلامى ومتاعبى فى تلك الحروب » .

وكان فريدريك يرى فى صفارته الصديقة والزوجة ، حتى كان يسميها ، مازحا ، « الأميرة » (البرنسيسة) ، كما كانت شقيقته ولهلمينا هى الأخرى شديدة الشغف بالموسيقى تسمى مازحة ، آلتها الموسيقية وهى العود ، « الأمير » (البرنس) وكثيراً ما كان الشقيقان يقضيان فى صباهما أوقات سعيدة يشتركان فيها فى العزف معاً بآلتيهما . وذاقا من لذة تلك الأوقات ما جعل فريدريك يكتب لشقيقته ، بعد كبرة السن ، يقول « ما أشوقنى إلى تلك الأيام السعيدة أيام كنت تضمين فيها إلى صدرك أميرك المحبوب ، وأقبل أنا أميرتى المعشوقة » .

ولقد وضح كيف كان غليوم الأول قاسياً ، غليظ المعاملة لولده فردريك . وقد حمله قسراً على تعلم الفنون الحربية والاضطلاع بها ، وما كان أشد عجبه واغتباطه أن رأى ولده ولم يكد ينسلك فى مزاولة أعمال الجيش حتى كانت مواهبه الحربية ، فى لألائها وجلائها ، تماشى نبوغه وشغفه بالموسيقى والشعر . وقد تحقق من أن ولده خير من يعتمد عليه فى إتمام خطته من جعل ألمانيا أمة حربية قوية ، وإن لم يستطع فى ذلك الوقت أن يتنبأ بأن ولى عهده الصغير سيتجاوز فى الأعمال المجيدة ما كان يحلم به أبوه وأنه سيستحق من التاريخ تلقيبه بالأكبر

إنشرح صدر الوالد ، ولما تبين أن الضغط على مواهب ولده فى الموسيقى والشعر لم يصرفه عنهما بل حمله على مزاولتهما خفية ، لم ير بدأ من السماح له بمزاولة تلك الفنون ، فغادر فريدريك قصر أبيه بعد عام ١٧٣٢ ، وكان فى العشرين من عمره ، وعاش فى إحدى قصوره الخاصة فى ضواحى برلين

هنالك استقبل فريدريك أسعد أيام حياته ، كما يتجلى ذلك فى رسائله . وتنسم لأول مرة نسيم الحرية البليل ، فاستراحت نفسه ، وانقطع إلى الدرس فكان يقضى أياما متعددة داخل قصره ، لا يعلم شيئاً عن العالم الخارجى . وصار يعزف بصفارته ، مطلق الحرية ، ويتمتع بموسيقاه آمنا كيد العيون والرقباء ، فزاد نشاطه وتضاعف وأخذ فى دراسة قواعد الموسيقى ونظرياتها والتأليف الموسيقى ، على أستاذه « كوانز » وغيره ، فلما تم له ذلك أخذ يبتدع هو الألحان ويضع الأغانى لشعبه ، شعرها وموسيقاها ، والمارشات العديدة للجيش . ومن كلماته المأثورة فى ذلك الوقت قوله « إن إدارة فرقة موسيقية أصعب من إدارة الشعب » .

كان الوالد يتردد على قصر ولده لزيارته فيسمع موسيقاه فى غير نقد ولا معارضة ، بل كان يتبادل وولده احترام الرأى ويقدر كل منهما ميول الآخر بلا مناقشة ولا جدال

ولقد استخدم فريدريك فرقة موسيقية خاصة بقصره تألفت من خمسة عشر عازفا ، يرأسها « كارل جراون » الموسيقى الذى ذاع صيته فى ذلك العهد وكان رئيساً لدار الأوبرا بمدينة « براونشفايج » ، وطالما اشترك فريدريك فى العزف مع فرقة قصره . وكثيرا ما جنحت ميوله إلى بناء دار للأوبرا فيه فاعترض أبوه رغباته وحال دونها فتنازل عنها فريدريك مرغما ، واكتفى بتمثيل الأوبرات فى القصر

يقول الفلاسفة وعلماء النفس إن الموسيقى والفنون الجميلة أقوى مهذب للعواطف والأحساس وإننا لنجد فى أخلاق فريدريك المثل الحى الملموس الذى جاء برهانا على تلك الحقيقة

كان فريدريك نفسه يعتقد أن الفنون الجميلة أكبر مهذب له، حتى جاء فى إحدى رسائله قوله « إنى أعمل وأجهد فى العمل لأهذب دخيلتى بالشعر وأنقى سريرتى بالموسيقى »

وإذ كان فريدريك مولعاً من صغره بتلك الفنون، فأى أثر ظهر لها فى خلقه ؟ هذا ما يصفه التاريخ، فقد أثبت له لين العريكة، ودماثة الخلق، ووداعة الطبع، وبغضه للفخفخة وكراهيته للوجاهة والوجهاء حتى أنه أنحى عليهم فى بعض رسائله بقوله « ليت طلاب الوجاهة فى بلادنا يدركون أن مهرها حسن المسعاة ونبل المقصد، والعمل لصالح المجتمع »

وكان فريدريك ديمقراطياً مسرفا فى ديمقراطيته لا يرى فارقا بينه وبين أفقر أبناء الشعب وهذا الشعور لم يفارقه حتى وهو ملك فكان يداعب أصغر أفراد شعبه ويمشى بينهم بغير حرس ولا جند يمازجهم كأنه أحدهم. ولو انك تكلمت اليوم إلى أى ألمانى عن فريدريك الأكبر لحدثك عنه كأنما يحدثك عن صديق له. وكان فريدريك طيب القلب شديد التسامح لا يعرف معنى للحقد.

ومن أظرف ما حدثنا به التاريخ حادث وقع له مع رئيس فرقته الموسيقية، وذلك أن رئيس الفرقة لحن مرة قطعة فكاهية يشترك فى عزفها ست آلات من نوع المزمار، فلما رآها فريدريك مدونة على الورق أعجب بها واستلقى من الضحك، وطلب من رئيس الفرقة توقيعها هو وفرقته وكان بالفرقة ست حمالات لوضع النوت الموسيقية عليها فى أثناء العزف، فجاء رئيس الفرقة وفى يده سبع أوراق وضع كلا منها على مقرأ من تلك المقارىء الستة وبقيت معه ورقة، فدار ببصره فى أرجاء الغرفة فاحصاً باحثاً، فسأله فريدريك « ما ذا تبغى ؟ » فقال يعوزنى مقرأ سابع. فقال فريدريك « أظنك لا تحتاج فى عزف قطعتك إلا إلى ستة خنازير (يعنى عازفين) ». فقال رئيس الفرقة ولكنى زدت عليها لحناً خاصاً بالصفارة (يعنى خاصاً بفريدريك). فلم يتأثر فريدريك من هذه الاجابة، ورواها لأستاذه كوانز معجباً مسروراً.

وقد بلغ فريدريك، وهو ولى عهد، شأواً بعيداً فى الموسيقى وعلومها لا يبلغ اليه كثير من المنقطعين لهذا الفن ولكن بالرغم من ذلك لم يقنع بما وصل اليه بل كان طموحا إلى المثل الأعلى حتى أنه كتب لشقيقته فلهلمينا يقول « أريد أن أكون مخلصاً مثلك للموسيقى »



الجهاز السمعى والتقاط الأصوات

لكى نتمكن من فهم عملية التقاط الأذن للأصوات ، يتحتم أن نعرف ، قبل كل شىء ، ماهية الجهاز السمعى من ناحيتيه : التشريحية ، والفسيولوجية. ولذلك رأينا أن نفرد لهذا البحث بابا خاصا ، نعالج فيه الموضوع ونشرح ، فى أبسط بيان وأوضح أسلوب ، أهم عناصره وما تنبغى معرفته من تركيب هذا الجهاز ووظيفته ليكون فى متناول الفهم فلا يعسر ، حتى على غير المختصين ، متابعته وإدراك مراميه .

تركيب الأذن

تتركب الأذن ، أو عضو السمع ، من ثلاثة أجزاء أساسية هى : « انظر الشكل » :

« ١ » الأذن الخارجة

« ٢ » الأذن الوسطى

« ٣ » الأذن الداخلة

وسنجتزىء ، فى هذا المقال ، بموجز عن هذه الأجزاء الثلاثة من ناحية تركيبها .

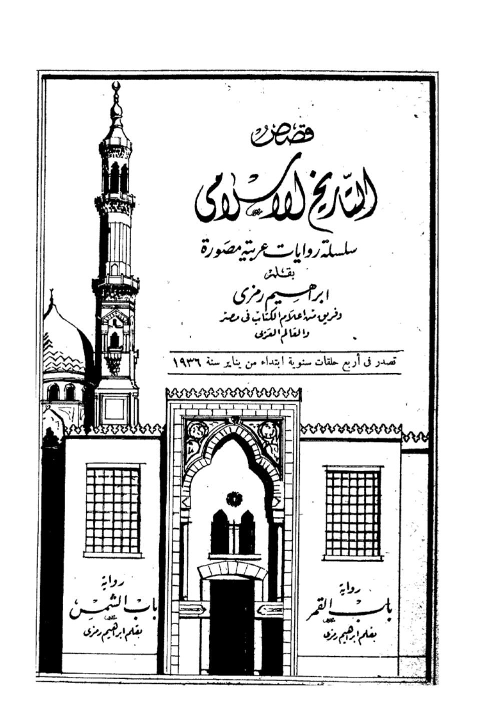
الأذن الخارجة « انظر الشكل »

تتركب الأذن الخارجة من جزأين : جزء خارج الرأس ويسمى « الصيوان » وهو متصل بعضلات لا تزال مستعملة فى كثير من أنواع الحيوان التى يمكنها تحريك آذانها ولكنها لندورة استعمال الأنسان لها ضمرت ، وكادت تختفى .

والجزء الثانى من الأذن الخارجة عبارة عن قناة متصلة بالصيوان وتسمى « القناة السمعية » وهى التى توصل الفتحة الأذنية الخارجية إلى الداخل ، وطولها يقرب من بوصة ، واتجاهها إلى الأمام ، وإلى الداخل

الأذن الوسطى « انظر الشكل »

تتكون الأذن الوسطى من فراغ فى عظمة من عظام



قصص
التاريخ الاسلامي
سلسلة روايات عربية مصورة
بقلم
ابراهيم رمزي
وفريق من أعلام الكتاب في مصر
والعالم العربي
تصدر فى أربع حلقات سنوية ابتداء من يناير سنة ١٩٣٦
رواية
باب الشمس
بقلم ابراهيم رمزي
رواية
باب القمر
بقلم ابراهيم رمزي

باب القمر

هو اسم باب الاسكندرية الغربى الذى دخلت منه جيوش الفرس بقيادة السلار شاهين سنة ٦١٧ الميلادية ، وأتمت بفتحها نصر كسرى أبرويز على هرقل امبراطور الروم ، قبل أن تحق عليهم كلمة الله فيغلبهم الروم فى بضع سنين : و يوافق ذلك عهد بعثة النبى عليه الصلاة والسلام فى مكة المكرمة .

ولذلك فالرواية دراسة لبلاد العرب وأديانها ومكة وأهلها والشام وخلافاتها ، وشرح لنشأة الاسلام وحالة مصر فى أيام أفول الدولة الرومية .

باب الشمس

هو اسم باب الاسكندرية الشرقى الذى دخلتها منه جيوش العرب تحت إمرة الفاتح العظيم عمرو بن العاص فى سنة ٦٤٢ الميلادية فأزالت بنصرها دولة الروم من الشرق ويوافق ذلك أول خلافة عثمان بن عفان

فالرواية دراسة لأعمال الصحابة عليهم الرضوان و إلمام بفتوحاتهم فى العراق والشام و بلاد الفرس ومصر

تقع كل رواية فى أكثر من ٢٠٠ صفحة بهذا القطع مزينة بالصور والرسوم .

قيمة الاشتراك فى الروايتين معاً (طبعة ممتازة) عشرة قروش و يطلب من صاحب القصص بعنوانه رقم ٣٦ — بشارع الزقازيق بمصر الجديدة تليفون رقم ٦٢٦٨٧

و يرجو صاحب القصص من أنصار هذا المشروع فى مصر والعالم العربى والشرق وأن يعاونوا على ذيوعه فما قصده منه إلا أن يكون تبصرة للناشئين وتذكرة للراشدين خدمة للدين والمسلمين كما أنه يدعو علماء تاريخ الاسلام ودارسيه دراسة علمية دقيقة إذا هم أنسوا فى أنفسهم الرغبة والقدرة على صياغة القصص من التاريخ أن يتفضلوا فيتصلوا به فى ذلك وانه لمستعد لنشر قصصهم فى هذه السلسلة مع الشكر والمكافأة عليها بما تستحقه من الاكرام

والله يهدينا و إياهم سواء السبيل و يوفقنا جميعاً إلى مرضاته إنه نعم المولى ونعم النصير

الرأس تسمى « العظمة السمعية » ويسمى هـذا الفراغ « الفراغ السمعى » وهذه الأذن الوسطى تتصل من الخارج بالقناة السمعية ، ويفصلها عنها غشـاء يسمى « الطبلة » . ولها من الداخل فتحتان تصلانها بالأذن الداخلة إحداهما مستديرة ، والأخرى بيضاوية . وتتصل الأذن الوسطى من أسفل بالحلق بواسطة أنبوبة طويلة تسمى « قناة استكيوس » وعند اتصال الأذن الوسطى بالغشـاء السمعى « الطبلة » نجد مثبتاً بهذا الغشاء من الداخل « أى فى الفراغ السمعى » يد المطرقة ، والمطرقة أولى العظيمات السمعية .

وهذه العظيمات السمعية ثلاث ، تمتد من الغشاء السمعى « الطبلة » إلى جدار الأذن الداخلة وتسمى على الترتيب ، من الخارج للداخل :

(١) المطرقة

(٢) السندان

(٣) الركاب

وهذه الأخيرة « وهى عظيمة الركاب » مثبت قدمها فى الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلة .

قناة استكيوس

وهى القناة التى توصل الأذن الوسطى بالحلق ، يبلغ طولها ٣٥ ملليمتراً وهى فى الحالة العادية تكون مغلقة حتى لا يكون للتنفس تأثير فى الضغط الهوائى الموجود بالأذن الوسطى ولذلك لانسمع صوتاً لمرور الهواء فى أثناء عملية التنفس .

فلو أن هذه القناة كانت مغلقة دائما لأصبحت الأذن الوسطى حيِّزا مغلقا أبداً ، فاذا حدث تغيير فى الضغط الجوى من الخارج اختلف الضغط على جانبى الطبلة ، وكان النتيجة الحتمية لذلك إضعاف مقدرة الأذن على سماع الأصوات ، غير أنه لايحدث لأن القناة تفتح فى أثناء البلع وفى التثاؤب

وإذا حدث التهاب فى الحلق وامتد إلى تلك القناة فأنها تصبح دائمة الانغلاق . وفى هذه الحـالة يُمتص تدريجاً الهواء الموجود بالأذن الوسطى ، ويحدث اختلاف فى الضغط على جانبى الغشاء ، وهذا ماقلنا إنه يضعف من قدرة الأذن على سماع الصوت . وفى هذه الحالة تصير الأذن كأنها صماء

الصمم الوقتى

يحـدث الصمم الوقتى إذا تغير الضغط الجوى فجاءة ، كالتغيير السريع فى مستوى الانسان بالنسبة لسطح الأرض أو البحر ، كما يحدث أثناء الصعود السريع بالطيارة ، أو النزول فى غواصة . وهذا الصمم يزول فى الحال إذا ابتلعنا ريقنا ، حيث تفتح هذه القناة فيستوى الضغط على جانبى الغشاء السمعى .

الأذن الداخلة « انظر الشكل »

تتكون الأذن الداخلة من غرف وأنابيب منحوتة فى العظمة السمعية ، وتتصل بالأذن الوسطى كما سبق القول بواسطة فتحتين صغيرتين عليهما غشاءان وهاتان الفتحتان هما

(١) الفتحة البيضاوية ، أو البيضية ، وتتصل بأسفل الركاب

(٢) الفتحة المستديرة

وتتكون هذه الغرف وتلك الأنابيب من جزأين : جزء عظمى مملوء بسائل ، وجزء غشائى مملوء بسائل آخر أقرب شبهاً إلى السائل الأول

فأما الجزء العظمى فيتكون من ثلاثة أجزاء وهى :

(١) الدهليز

(٢) القنوات النصف الهلالية ، وهى ثلاث قنوات

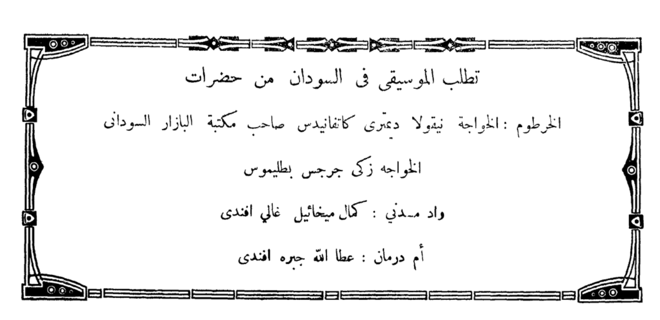
(٣) القوقعة

وأما الجزء الغشائى فهو داخل هذا الجهاز العظمى ويشبهه فى الشكل

ويتصل بالأذن الداخلة أعصاب متصلة بالمخ تسمى « العصب السمعى »

والذى يهمنا ، فى بحث موضوع السماع من هذه الأجزاء المعقدة الدقيقة ، التى تتركب منها الأذن الداخلة ، هو القوقعة إذ تبين أنه لو أصاب القنوات النصف الهلالية خلل أو تلف فأنما ينشأ عن ذلك اختلال فى التوازن ولكنه لا يحدث صمما . وعلى النقيض من ذلك أنه لو أصاب القوقعة خلل أو تلف فأنما ينشأ عن ذلك صمم ولا يؤثر فى التوازن

وإذن فالقوقعة أهم عوامل السمع ولهذه الأهمية سنتحدث عنها فى مقال خاص فى العدد التالى . كما أننا سنوفى البحث تباعا فى شرح عمل الجهاز السمعى وبيان النظريات المختلفة فى السماع .



اعلام الموسيقى

كارمن الخالدة تقتل ملحنها

بيزيه BIZET

١٨٣٨ ١٨٧٥

آفة الفنان جحود الناس . يخرج لهم آياته فينكرونها ، وينشر عليهم مبتدعاته فيجحدونها . ويذيع فيهم مبتكراته فيعيبونها . ويتحرى مسراتهم فيخذلونه ، ويتعمد مبراتهم فيخطئونه كأنما استشرى بينه وبينهم عداء لايهدأون أو تخمد همته وتسكت نأمته . حتى إذا قضى وانقطع عمله ، هرع هؤلاء الجاحدون الكافرون يبكونه ، وأقاموا الحفلات يؤبنونه ، وسارعوا إلى ذكرياته يحيونها ، وآثاره يخلدونها ، كأنه لم يعش بينهم جائعا ذميما ، يتلمس رحمتهم فلا يصيب بينهم رحيما

هذا بيزيه « ملحن كارمن الخالدة » هضمه معاصروه وغبنته عشيرته وأهلوه ، فكان اهتضامه وصمة فى جبهة أوربا الحديثة ، يندى لها العصر ، ويخزى منها الدهر .

ولد اسكندر قيصر ليوبولد المشهور بجورج بباريس فى ٢٥ من أكتوبر سنة ١٨٣٨ ومات فى أحد ضواحيها فى ٣ يونية سنة ١٨٧٥ . كان ابن معلم للغناء ، التحق بمعهد الموسيقى ولما يبلغ التاسعة من عمره ، وسرعان ماتجلت عبقريته الفنية وظهر نبوغه فنال فى سن العاشرة جائزة بعد أخرى . وكان يتعلم من الآلات الموسيقية العزف بالبيانو والأرغن كما كان يدرس علم صوغ الألحان على « هاليفى *Halévy* » الموسيقار الفرنسى المشهور (وقد تزوج بيزيه بابنته فيما بعد وعمرت حتى ديسمبر عام ١٩٢٦)

وفى عام ١٨٥٦ نال بيزيه جائزة « أوفنباخ *Offenbach* » الموسيقار المعروف جزاء تلحينه رواية « دكتور المعجزات » من نوع الأوبريت .

وبعد ذلك بعام واحد نال الجائزة الكبرى لروما . ثم سافر إلى إيطاليا لإتمام دراسته الموسيقية بها ، وكان يتعيش من معونة مالية تكاد لا تستوفى كفافه ، يمده بها

أهل الخير فى فرنسا . وقد لحن وهو فى إيطاليا أوبرا إيطالية ، وقطعتين من نوع السنفونى ، وفاتحة « أوفرتير » وأوبرا كوميك ، ومقطوعات أخرى مختلفة كان يبعث بها الفينة بعد الفينة إلى فرنسا وطنه ليبرهن لها على مقدار مجهوده واستفادته من بعثته فى إيطاليا .

وبعد عودته من إيطاليا ظهرت له بين عام ١٨٦٣ و١٨٦٧ أوبرات كبرى لم تصادف نجاحا . وفى عام ١٨٧٢ أى قبل وفاته بثلاثة أعوام لحن روايته « جميلة » وهى ذات فصل واحد فلاقت أيضا من الجمهور إخفاقا .

كل ذلك والموسيقار المهتضم ، المنكوب فى فنه ، وهو خلاصة ذهنه وأعز ما يحرص عليه ، يتحمل فى صبر ، ويصبر فى جلادة ، فلا يجد اليأس إلى عزمه منفذاً ، ولا الأسى إلى قلبه سبيلا . بل ظل يجاهد ويبذل الطوق مواصلا صياغة الألحان وتأليف الأنغام حتى أذاع على الملأ غراميات جديدة من نوع « السويت *Suite* » أهمها ما يعزف بين فصول رواية « الأرلزية » ، وهى رواية من نوع الدرام .

ولئن لاقت تلك الغراميات شيئاً من التوفيق فأنها لم تقدر ولا كتب لها الخلود إلا بعد موته . حيث نبهت ألحانه فى « كارمن » أذهان الناس إلى ذلك الموسيقار المنكود

لقد لحن بيزيه أوبرا « كارمن » عام ١٨٧٥ فتنكر لها الجمهور واستقبلها بالكفران والجحود ، فأثر ذلك فى الفنان المسكين فقضى ضحية الحزن واليأس وذهب إلى الله يشكو ظلم الأنسان ، وما امتاز به من الجحود والكفران

ذلك مصرع الفنان بيزيه ولم يستكمل من العمر أربعين سنة ، ذلك مصرع ملحن كارمن تلك الأوبرا الخالدة بين خوالد الأوبرات فى العالم ، بما امتازت به من طابع لا يجارى وتنسيق فى آلات فرقها الموسيقية يتجلى فيه سلامة الذوق ، وروعة الفن . وعبقرية الفنان « ما أجمل الحياة لولا ظلم الأنسان »

و « الموسيقى » جريا على عادتها تنشر فى هذا العدد مارش كارمن الذى لايزال أعجوبة الفن وحديث التاريخ

من ادارة المجلة

إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام - تعلن إدارة المجلة استعدادها لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى نظير مبلغ ٢٢ مليما عن كل عدد خالصاً أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول ديسمبر القادم

أول مصنفات العرب فى الموسيقى

يعقوب بن اسحق الكندى

كان يونس الكاتب أول من وضع تصانيف عربية فى أخبار الموسيقى والغناء فقد صنف « كتاب النغم » و « كتاب القيان » فكانا نواة لما صنف بعد ذلك فى هذا الباب .

كانت هذه بداية التصنيف العربى فى علوم الموسيقى وفنونها فى الدولة الأموية ، وكانت بداية مباركة استكملها العصر العباسى الذى ظهر فيه عناية خاصة بأثبات قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها .

وكان إسحق الموصلى أول من عنى بتلك الناحية من التأليف ، بعد يونس الكاتب ، فاستكمل مؤلفى سلفه .

ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » و « كتاب الايقاع » فكانا بحق أول مؤلفات علمية .

وإنا لنقرر ، والألم يحز فى نفوسنا ، أن شيئاً من هذه التصانيف لم يصل إلينا ، وليس لدينا عنها إلا أخبار امتلأت بها بطون كتب الادب العربى والتاريخ . ولقد كان يظن ، حتى السنوات الأخيرة ، أن كتابى الخليل بن أحمد موجودان ، غير أنه اتضح من استقراء البحث أن الكتابين المنسوبين له ليسا كتابيه .

جاء بعد هؤلاء من بزّهم جميعاً فى هذا النوع من التأليف ، ذلك هو يعقوب بن اسحق الكندى ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات فى العلوم الموسيقية ونظرياتها . وكان أول من استعمل فى كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

ولقد كان من المنتظر أن يظهر فى مصنفات الكندى الموسيقية أثر التآليف اليونانية ، ذلك بأن العصر الذى عاش فيه ذلك الفيلسوف العربى الكبير كان عصراً دأب فيه الخلفاء على تشجيع الفلاسفة والعلماء لاستقراء كنوز العلوم اليونانية ، والوقوف على أسرارها ، وترجمتها . وقد ظهر أثر ذلك جلياً فى مصنفات الفارابى التى نقل فيها كثيراً من العبارات اليونانية بنصها ولغتها ، مع أن عصره يتأخر عن عصر الكندى بخمسين سنة ، كما كان هذا الأثر ظاهراً فى مصنفات « إخوان الصفاء » بعد الفارابى .

غير أن الكندى كان فى مؤلفاته الموسيقية شخصية مستقلة جعلت لمصنفاته طابعاً عربياً خاصاً ، وإن اتفقت فى الكثير من نظرياتها مع نظريات الموسيقى اليونانية ، ذلك لأن الموسيقى اليونانية كانت موسيقى الشرق بوجه عام .

عاش يعقوب بن اسحق الكندى فى القرن الثامن (حوالى سنة ٧٩٠) وعمّر إلى ما بعد منتصف القرن التاسع (حوالى سنة ٨٧٤) وهو أول عربى وصلت الينا مصنفاته فى الموسيقى على الاطلاق ، لذلك كانت لمؤلفاته قيمة خاصة لأنها أضاءت لنا الطريق وأرتنا نظريات الموسيقى العربية فى أقدم عصورها .

لم يصل الينا من المصنفات الموسيقية السبعة التى وضعها الكندى غير اثنين مثبوت ، على التحقيق ، نسبتهما له وهما مخطوطان أحدهما محفوظ بالمتحف البريطانى برقم ٢٣٦١ وعنوانه « من كتاب يعقوب بن اسحق الكندى فى التأليف » (١) ، والثانى « رسالة الكندى فى أجزاء خبريه فى الموسيقى » محفوظة بدار الكتب ببرلين برقم ٢٣٦١ (٢)

---

(١) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الألمانية الدكتور محمود أحمد الحفنى والدكتور روبرت لاخمان وطبع ببرلين عام ١٩٣١

(٢) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الانكليزية الدكتور محمود أحمد الحفنى والدكتور روبرت لاخمان (تحت الطبع)

وهناك مخطوطتان أخريان ، بدار الكتب ببرلين ، لا تحملان اسمه غير أن زميلنا المستشرق الانجليزى الدكتور هنرى فارمر يعتقد أنهما من تصنيف الكندى

وإذا سلمنا بصحة ما يعتقده البحاثة الدكتورفارمر كان ما وصل إلينامن مؤلفات الكندى السبع فى الموسيقى أربعاًعلى الأكثر.

ومن أهم ما تنبغى الاشارة إليه أن نذكر أن الكندى استعمل فى تسمية النغمات الحروف الأبجدية . فأطلق على الأثنى عشر صوتا (عربة) التى تأتلف منها سلمه الموسيقى على مثال أشبه بالسلم الغربى الحالى ، الحروف الأثنى عشر الأولى من الحروف الأبجدية (ا ب ج د ه و ز ح ط ى ك ل)

وهل توصل البحث إلى معرفة نسب هذه الأصوات بعضها إلى بعض ؟ أو بعبارة أخرى هل فى الأمكان أن نتوصل من مؤلفات الكندى إلى معرفة نسب السلم الموسيقى العربى فى ذلك الوقت ؟

نعم ، لحسن الحظ . فقد كان الكندى دقيقاً فى تآليفه حتى استطعنا — من مواضع مختلفة من مصنفه اللندنى — أن نستخرج نسب نغمات سلمه بكل دقة

وكان شرح الكندى للنغمات فى ذلك المخطوط مبنية على آلة موسيقية . وإن لم يصرح باسمها فأنها على التحقيق آلة العود ، فذكر أنها ذات خمسة أوتار . وذلك بخلاف ماذكره هو فى مخطوطه الثانى المحفوظ فى برلين من أن أوتار العود أربعة . ولكن ذلك الخلاف فى التقرير لم يعد سراً ، إذ تبين من المؤلفات القديمة جميعها أن العود لا يذكر فيها ذا خمسة أوتار إلا فى البحوث النظرية إذ يقتضى الأمر إتمام نغمات المرتبة الحادة ، وذلك واضح جلى فى مؤلفات الفارابى وابن سينا . أما فى الاستعمال العملى فقد اكتفى العرب فى الشرق بالعود ذى الأربعة الأوتار .

وهذه الأوتار الأربعة . اثنان منها لهما اسمان فارسيان واثنان لهما اسمان عربيان ، فأما الفارسيان فأحدهما وهو أحدّ الأوتار يسمى « الزير » (ومعناه أسفل) والثانى وهو أغلظها يسمى « بَمْ » (ومعناه نور الصباح) .

وواضح أن تسمية أحدّ الأوتار بالأسفل نسبة إلى موضع الوتر بالنسبة لوضع الآلة فى أثناء الاستعمال

وأما الوتران العربيان فأحدهما يسمى (المَثْنَى) والآخر يسمى (المَثْلَثْ)

أما الوتر الخامس ، وهو نظريا أحدّ من « الزير » فأذا ذكر سمى تارة « الزير الثانى » وأخرى « الحاد »

وننشر فيما يلى جدولا ببيان توزيع الأصوات على الأوتار الخمسة ومسمياتها وفاق ما كتبه الكندى :

الزير الثانى	الزير الاول	المثنى	المثلث	البم
ط	د	ك	و	ا
ى	ه	ل	ز	ب
ك	و	ا	ح	ج
ل	ز	ب	ط	د
ا	ح	ج	ى	ه
ب	ط	د	ك	و
ج				

ويتضح من البيان أن المسميات تكرر نفسها فى المرتبة الثانية على نفس الترتيب الأول . وكانت الأوتار تضبط على مسافة الرابعة فيما بينها .

أما المخطوط الثانى ، المحفوظ فى دار الكتب ببرلين ، فهو فى الحقيقة فخر للعرب فى بحوثهم الموسيقية ، إذ لم يقتصر فيه الكندى على ماهو مألوف من البحوث الخاصة بقواعد الموسيقى ونظرياتها . إنما تعرض لبحوث فلسفية قيمة عالج فيها اتصال الموسيقى بالفلك ، ومناسبة الأنغام لقوى النفس ولأرباع الأنسان . ثم اتصالها بالألوان والحواس . وهذا البحث الأخير من أحدث البحوث التى تهتم بها أوربا فى الوقت الحاضر ، ولعلنا نعود إلى استيفائه فى فرصة أخرى .

بحوث فنية

بديع الموسيقى وبيانها

بقلم الأستاذ محمود حافظ
المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

لامراء فى أن الموسيقى لغة لها تدوينها ولها أساوبها وتمتاز عن اللغات الأخرى بما لها من تأثير على الروح ، وتهذيب للنفس ، وتحريك للعاطفة . والموسيقى مقياس صادق لحضارة الأمم . وكلما ارتقت أمة نهضت موسيقاها تبعاً لهذا الرقى ، واضطراد تطورها ، وتحسن أسلوبها وتراكيبها وزادت بدائعها حتى تساير زمانها ومكانها .

ولو أردنا أن نتناول البحث فى بديع الموسيقى وبيانها وجب أن نتتبع ما اعترى أساليبها وتراكيبها من المحسنات والتطور فى أزمنة مختلفة ، بل قد تضطرنا الحال إلى الانتقال بالبحث عن هذا الرقى المضطرد من مملكة إلى أخرى .

فالبحث فى بديع الموسيقى وبيانها ، هو فى الحقيقة تمحيص فنى للموسيقى فى جميع العصور ومختلف الأقطار

فن العصور الأولى

من دواعى الأسف الشديد عدم العثور على تدوين موسيقى من مخلفات العصور الأولى حتى نوفى الأقدمين حقهم من الأطراء والأعجاب ، لما كان لديهم من بديع فى الموسيقى وبيانها ، تنم عنه تلك الآثار الصامتة التى تحمل صور الآلات المتعددة الألوان والأشكال ، وتلك الفرق المختلفة التنظيم والتكوين ، المتنوعة التوزيع تبعاً للعصور المختلفة مما يدل على حدوث تطور نحو الارتقاء بالسمع يتبعه حتما اضطراد فى تحسين الأساليب الموسيقية .

ولا شك أن العصورا لأولى ، كان لموسيقاها تنويع فى الأيقاع هو أساس الأيقاع العصرى إن لم يكن يبزه حسناً وجمالا لتعدد أشكال آلات الأيقاع عندهم واقتصارها فى العصر الحالى على النذر اليسير إذا استثنينا لوازم الرقص « والجازبند » التى يقولون فى حقها إنها رجوع إلى القديم

ومن بقايا أشعار العصور الأولى التى كان يتغنى بها يمكننا أن نعرف أنهم كانوا على دراية بما نعبر عنه الآن « بالجملة الموسيقية » وكذلك نستنتج من توزيع الفرق المرسومة على الحجارة أنهم كانوا على دراية بالغناء الانفرادى « صولو » واستصحاب الموسيقات « الآلات » للمغنى ، وطرائق التعاون فى الغناء والعزف والأخذ والرد « كورس »

لقد أجهد العلماء البحث عن الطراز الموسيقى فى العصور الأولى فعمدوا إلى الاستنتاج والمقارنة بالشعوب الفطرية التى لم تمسها المدنية الحديثة ، فقرر بعضهم خلو الموسيقى القديمة من الأنسجام « الهارمونى » وتعدد الأصوات « البليفونى » وحكموا بأنها كانت من النوع الغنائى « ميلودى » وتوصلوا من فحص ما وصل إلى أيديهم من الموسيقات « الآلات » إلى معرفة أن سلم الجاهلية الموسيقى . كان يشمل أجزاء عديدة تقل عن نصف البعد الطنينى « التون »

على أننا لو نظرنا إلى ما كان عليه بعض الممالك القديمة من حضارة وتقدم ظاهر فى جميع أنواع الفنون الجميلة كالتصوير والنحت والتلوين لاستحال أن يدخل عقولنا أن موسيقاهم لم تكن محتفظة بخطاها مع الفنون الأخرى

والموسيقى كما أسلفنا مقياس الحضارة أو كما قيل: إن شئت أن تعرف ما عليه أمة من الرقى فانظر إلى موسيقاها .

ولو عرفنا أيضاً أن التراتيل والترانيم الكنسية قد انحدرت عن أصل جاهلى عريق فى عبادة الأصنام . وهذه التراتيل سواء منها الأرثوذكسى « القديم الفطرى » أو الحديث العصرى عمادها تعدد الأصوات ويتوقف عمق تأثيرها ومدعاتها إلى الهيبة والخشوع على ما فيها من انسجام صوتى ـ لو عرفنا ذلك لذهلنا القول بأن طراز الموسيقى الجاهلية كان غنائيا ميلودياً .

لقد عثر المنقبون فى القرن الثامن عشر على ثلاث نوتات موسيقية عرفوا أنها ترانيم فى حق إله الشعر « كاليوب » وإله الأنشاد « نمزيس » وإله الفنون « أبولو » وفى سنة ١٨٩٤ عثروا فى خرائب « دلف » اليونانية على قطعتين من الموسيقى كما عثروا فى كنيسة الروم بالأسكندرية على قطع موسيقية كتبت على أوراق البردى ، يرجع تاريخها إلى القرن الثالث بعد الميلاد . على أن هذه المقطوعات الموسيقية لاتعطى رأيا حاسما فى طراز موسيقى العصور الأولى .

ولنترك الأن هذا البحث لأخصائيه . مع ثقتنا بقرب وصولهم إلى كشف حقائق طراز الموسيقى فى تلك العصور .

لغة الموسيقى

ـ لكل لغة أحرف هجائية وللموسيقى نغمات صوتية هى فى الحقيقة بمثابة الأحرف .

ـ من الأحرف الهجائية تتركب الكلمات المعينة للمدلولات ويمكن فى الموسيقى أن نعتبر المقاطع « الباطوطات » بمثابة الكلمات لأنها تتغير دلالتها بحسب وضعها

ـ من الكلمات تتكون الجمل . والجملة الموسيقية هى عبارة عن عدد من المقاطع « لايقل عن ٤ باطوطات غالباً »

ـ الموضوع الموسيقى « تيما » هو عبارة عن جملة موسيقية يتناولها المؤلف بالتحوير والتفصيل والشرح ليخرج منها قطعة موسيقية مطولة . وسنتكلم فيما بعد عن طرق هذا التنويع

ـ الغنوة « ميلودى » معزوفة لصوت واحد أو لآلة واحدة من ذوات الأصوات المفردة وقد تكون لها ألفاظ وقد تكون صامتة أى ليس لها ألفاظ ، وبعبارة أخرى ، يمكن أن نسمى كل مقطوعة موسيقية لا يدخلها الانسجام الصوتى « الهارمونى » ولا تعدد الأصوات « البوليفونى » وعلى ذلك « فجميع الأغانى والمعزوفات التى نسمعها من « التخوت » وسواها هى من نوع « الميلودى »

ومن الأغانى الميلودية . ما نسمعه من معزوفات للبيانو وسواه تشمل على تأليف « أكوردات » متفرقة لايقصد منها سوى إظهار مواضع التشديد أو الضروب

ـ الأنسجام الصوتى « الهارمونى » هو نوع من تعدد الأصوات يغلب أن تسير فيه الأصوات سواسية من حيث الانتقال إلى النغمات بمعنى أنه إذا استمر صوت على نغمة مدة محدودة « نوار » مثلا استمرت معه الأصوات الأخرى على نغماتها المختلفة وانتقل الجميع سوياً إلى نغمات مختلفة أخرى وهكذا . ونلاحظ فى هذا النوع من تعدد الأصوات اندماج الأصوات المختلفة الطبقات فى بعضها اندماجا تاماً يصعب على السامع تتبع كل صوت على حدته وهذا هو سبب تسميته « بالانسجام الصوتى » ويغلب استعمال هذا النوع من تعدد الاصوات فى الموسيقى الكنسية وما شاكلها من المواقف التمثيلية وسيأتى التكلم على نشأة وتطور هذا الطراز .

نكتفى بهذا القدر اليوم ، على أن نشرح الفرق بين « الهارمونى » و « الكنتربوان » فى العدد القادم مع أمثلة توضحهما .

الموسيقى الدينية في الشعائر الاسلامية

للأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

أهم الشعائر الدينية فى الاسلام هى الصلاة التى هى عماد الدين ، وتتصل بها تلاوة القرآن الكريم والذكر ، وهما نوع من الصلاة . بل إن الصلاة هى قرآن وذكر

ونحن نريد فى بحثنا هذا أن نبين مدى اختلاط الموسيقى بالشعائر الأسلامية أو بعبارة أخرى نريد أن نجيب عن السؤال الآتى وهو : « هل استخدمت الموسيقى استخداما دينياً فى شعائر الأسلام ؟

والموسيقى كما هو معلوم تأليف وتلحين وغناء . فهل دخلت الموسيقى بهذه العناصر الثلاثة فى الدين الاسلامى وقدمت له بعض الخدمات ؟

تأليف الشعائر الدينية :

المعروف أن القرآن الكريم كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير ، فهو ليس من تأليف البشر ، والصلاة قرآن أضيفت إليه بعض الدعوات الصالحات ، ألفها النبى صلى الله عليه وسلم . ووضع نظامها بوحى من الله تعالى . والذكر ترديد طائفة من أسماء الله الحسنى يستعان على تأثيرها فى النفس بقصائد ألفها المتقدمون من رجال التصوف على نظام لم يكن مألوفا فى عصر النبى عليه السلام

ذلك مبلغ التأليف فى القرآن والصلاة والذكر

تلحينها والتغنى بها :

أما التلحين والغناء فان لها نصيبا موفوراً فى القرآن الكريم . حيث لحن القراء آيه تلحينا اختلف باختلاف بيئاتهم وأذواقهم . حتى صارت لكل قارىء طريقة تدل على شخصه وتميزه كما هو ظاهر فى أيامنا هذه وكما فصلناه فى مقالنا « أثر القرآن الكريم فى الموسيقى العربية » فى العدد الخامس من هذه المجلة الغراء

ولم يدخل التلحين فى الصلاة . إذ المعلوم أن القراءة سرية فى وقتين من أوقات الصلاة يؤديان فى النهار أما ثلاثة الأوقات الباقية وهى تؤدى فى الظلام فالقراءة فيها جهرية ، وهى لا تعدو تلاوة الفاتحة وسورة قصيرة فى الركعتين الأوليين من كل وقت — تلاوة غير ملحنة ولا أثر فيها للغناء — إلا أنها من بعض الأئمة تؤثر تأثيراً عميقاً فى المصلين حتى ليقول بعضهم فى تأثر شديد « آه » أو « الله » فتبطل صلاته على الرغم منه

وقد رأينا فى بعض مساجد المدن الكبرى شدة حرص المأمومين على قول « آمين » بشكل يلفت النظر ويسترعى الانتباه إذا ما قال الامام « ولا الضالين » بنغم موسيقى مؤثر

تلحين الأذان والتغنى به :

وللتلحين فى الأذان دخل كبير . ونحن نسمع المؤذن خمس مرات فى اليوم وهو يؤذن الأذان الشرعى ثم يتبعه بالتسليم مرجعاً صوته ترجيعاً جميلا

وقد لحن الأذان تلحيناً متعدداً . ولكل بلد فيه لحن خاص . ووزارة الأوقاف تتحرى فى تعيين المؤذنين جمال

الصوت وارتفاعه مع ماتشترط فيهم من ثقافة دينية خاصة والناس جميعاً يميلون إلى المؤذن ذى الصوت الجميل .

ويحارب السادة السبكية ، وهم جماعة يتمسكون بالسنة تمسكا شديداً ، مد الصوت والغناء فى الأذان . ويؤديه مؤذنوهم أداء طبيعياً دون ترجيع ولا تمديد ، ولا تخلو طريقتهم هذه من تأثير فى النفس ، إلا أنه لايبلغ تأثير الأذان الملحّن بل إن هذا يفضله فى طول الوقت الذى يستغرقه وأنه يُسمع كمية من الناس كثيرة العدد ، عن أذانهم .

وهم يحاربون كذلك التسليم على النبى بعد الأذان الشرعى ، مدعين أن هذه بدعة لم تكن فى عهد الرسول صلوات الله عليه - ولا يستطيع أحد من العلماء معارضتهم فى دعواهم - إلا أنهم يعتبرونها بدعة حسنة لاضرر منها

وعندى أن هذه البدعة إنما أوجدها المؤذنون إشباعا لشهوتهم من الغناء . وتمتعاً بموقفهم الجميل فوق المأذنة ، يشرفون على الناس من علٍ ويرجعون السلام ترجيعاً جميلا . أفرأيت الديك إذا صفا له الوقت وراقت الطبيعة فى عينيه علا نشزاً من الأرض أو وقف فوق جدار وأطلق لنفسه العنان فى الصياح والتغريد ؟

ألا إن الأنسان تلميذ الطبيعة . ولولا أن بعث الله غرابا يبحث فى الأرض ليوارى سوأة أخيه ، ماعرف الأنسان الأول كيف يوارى هذه السوأة .

سورة الكهف

أديت فريضة الجمعة فى أحد المساجد بالمنيا فكان القارىء يتلو سورة الكهف تلاوة ملكت على الناس مشاعرهم . فاستدبر بعضهم القبلة متجهين نحو القارىء ، والبعض الباقون حوله يرمقونه بابصارهم ويرهفون أسماعهم وينطقون بألفاظ الاستحسان والاستجادة متأثرين جذلين . وخاف الامام أن ينقلب المسجد حلقة من حلقات الطرب فأمر القارىء بالكف ، وكاد يحصل مالا تحمد عقباه ، لولا أن الله سلم ، ولذا فأن السبكية الذين سلف ذكرهم يحاربون تلاوة سورة الكهف يوم الجمعة ، لأنها بدعة ، ولأن القائمين على عمارة المسجد يتوخون فى القراء الصوت الجميل والترتيل الحسن ، وإنك لتشاهد ازدحام المصلين يوم الجمعة فى المساجد التى يرتل فيها قارىء جميل الصوت كمسجد فاضل الذى يقرأ فيه الشيخ محمد رفعت ، والمسجد الذى يقرأ فيه الشيخ على محمود كما تلاحظ إقفار المساجد التى يقرأ فيها قارىء أجش الصوت سيىء الترتيل .

الالحان فى رمضان

ويؤدى الأذان وتقام الصلاة فى رمضان بشكل خاص يختلف عنه فى بقية شهور السنة فيزداد الترجيع ومد الصوت والتغنى فى الأذان والأقامة والتبليغ « ترديد تكبيرات الأمام » وتتلى بعض أدعية جميلة وملحنة تلحيناً بديعاً بعد كل أربع ركعات يتغنى بها كافة المصلين . ولذا تزدحم المساجد فى رمضان ازدحاما عظيما . ويعم الناس سرور شامل ، ويتيسر لك عقد مقارنة إذا علمت أن الصلاة العادية تُفَضّل فيها الجماعة وصلاة التراويح يسَنُّ أداؤها بالمنزل ، ولكن بالرغم من ذلك نجد تقاعداً كبيراً عن صلاة الجماعة « التى يأثم تاركها فى بعض المذاهب » وتهالكا كبيراً على صلاة التراويح « التى لاذنب على من يؤديها بمنزله » ، ماذلك إلا لتلك الأنغام الشجية التى يؤديها المصلون جماعات وهم فرحون جذلون .

الألحان فى العيدين

كذلك فى صلاة العيدين يقوم المسلمون بتلاوة التكبيرات المشهورة فى لحن موسيقى رائع .

بل لقد سُنَّ أن تؤدى تلك التكبيرات جهاراً فى الطرقات قبل صلاة العيد فاذا ما اختلطت أنغامها الشجية بنسيم الصباح العليل ، فعلت فى الأرواح فعل الراح وأثرت فيها كل التأثير .

وعندى أن تلحين بعض الشعائر الدينية على هذا الوجه يرقق حاشية الروح ، ويلين القلب الغليظ ، ويعطف النفس الجموح ، ويهيء المرء لتلقى نفحات الذات العلية فى سرور وابتهاج . روى أن أحد السائحين كان يركب حماراً بالأجرة وكان يسوقه له صاحبه . فسمع مؤذنا يرجع صوته الجميل بالأذان فتأثر كل التأثر وسأل الحمار عما يعمله ذلك الرجل فأفهمه أن هذه شعيرة من شعائر الأسلام ، تؤدى بهذا الصوت الجميل

فلم يلبث الرجل أن دخل فى دين الله . ثم مر فاذا بقارىء ردىء الصوت أجشه يتلو آى الذكر الحكيم . وحاول السائح أن يسأل صاحبه عنه . فخاف الحمار أن يرتد صاحبه عن الأسلام بعد إذ هداه الله فصاح بحماره : « حا حا لئلا يكفر » ! !

التلحين والغناء فى الذكر

عنى رجال التصوف بخلق حلقات يقيمونها للذكر كما قدمنا تنشد فيها قصائد صوفية أكثرها غزلى ، وهى ملحنة تلحينا لا بأس به يؤثر فى قلوب الذاكرين تأثيراً عميقاً

فبينما يردد الذاكرون لفظ الجلالة قائلين « الله . الله . الله . » يتغنى المنشدون بمثل :

شربنا كأس من نهوى جهارا
فصرنا عند نشوتها سُكارى
دخلنا الحان والكاسات تُجْلَى
ظننا أن فى الكاسات ناراً
شربنا نقطة منها فهمنا
فان متنا فليس الموت عاراً

ويخشى بعض الصوفية أن يقعد الوقارُ بالمريد عن الاهتزاز فى الذكر والطرب بالنشيد فيخاطبونه بمثل :

اخلع عذارك يا مريدى لا تسل
ودع العواذل يضربون بك المثل

وقد تدرج الأنشاد فى مدارج الرقى حتى وصل الأمر بأستاذنا التفتازانى إلى استخدام الأستاذ محمد عبد الوهاب فى الأنشاد على الذكر إبان الاحتفال بذكرى مولد النبى صلى الله عليه وسلم

وهنالك منشدون قد أثرَوا من احتراف الأنشاد ، وصار لهم صيت كبير ، بل يدلك على عظم مكانة المنشد عند أهل الذكر ، أنَّ له مِثْلَى نصيب الذاكر من النفحات التى توزع بعد اختتام الأذكار .

حسن طنطاوى سليم
المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية
بالأسكندرية

أغرب الأماني

قال الوليد بن عبد الملك لبديح المغنى: خذ بنا فى الأمانى فلأغابنك، فقال: والله لا تغلبنى فيها أبداً: إنى أتمنى كفلين من العذاب. وأن يلعننى الله لعناً يشن على من خلفى. ومن قدامى، فهل تتمنى مثله، يا أمير المؤمنين؟ فقال: غلبتنى لعنك الله.

كلاهما لا يطاق

زار الموسيقار هانزلك زميله الموسيقار شومان فى مدينة درسدن يوما، فتناول حديثهما الكلام عن فاجنر، وتساءل هانزلك إن كانت أواصر المودّة بين الموسيقيين العظيمين موطدة الدعائم، وأنهما يتزاوران، فقال شومان: كلا، إن فاجنر، فى إعتقادى، مخلوق لا يطاق. لا جدال فى أنه عبقرى، ولكنه ثرثار لا ينقطع عن الكلام، وأعجب كيف يستطيع إنسان أن يظل متكلما.

وقد تصادف أن زار هانزلك فى اليوم التالى الموسيقار فاجنر فتناول الحديث ذكر شومان فقال فاجنر: علاقتى بشومان، فى الخارج، على أحسن حال، غير أننى أعتقد أن شومان رجل لا يطاق. ويعجزنى تبادل الزيارة معه، فهو أبكم لا يتكلم. زرته أثر عودتى من باريس، فجعلت أقص عليه قصصاً مسلياً عنها وعن أبراتها وحفلاتها الموسيقية وموسيقيها، وهو صامت لاينبس كأنما احتبس لسانه؛ وما زاد على أن حدّج فى وجهى، ودار ببصره فى الهواء. فتركته هارباً من جموده... حقاً إنه لا يطاق!.



بقرة بنى إسرائيل

ساوم أحد المغنين نعلا، فقال صاحبها بعشرة دراهم. فقال المغنى: لو كانت من جلد بقرة بنى إسرائيل ما أخذتها بأكثر من درهم. فقال الحذاء: لو كانت دراهمك دراهم أصحاب الكهف مابعتك إياها.

فاجنار يخجله عزفه

روى «فاجنار» عن إقامته بباريس قال: لقد لقيت فى أثناء مقامى فى باريس كثيراً من الصعاب تحملتها بجلد وصبر؛ إلا شيئاً واحداً لم أستطع احتماله والصبر عليه، ذلك أنه كان يسكن إلى جانب غرفتى فى الفندق الذى نزلت فيه موسيقى دأب على العزف بالبيانو متدربا على قطعة واحدة للموسيقار «ليست» وكان عزفه مزعجاً تعذبت له طويلا. فانتقاما منه نقلت البيانو القديم الذى كان فى غرفة نومى ووضعته بجانب الباب الذى يفصل بين غرفتينا. وأخذت أعزف به قطعة كنت وضعتها حديثاً متعمداً إساءة عزفها. وكان جارى معلماً حديث العهد بالبيانو، فأزعجه عزفى، حتى طلب إلى إدارة الفندق أن تنقله إلى غرفة أخرى

ولئن كان التهويش فى عزفى قد خلصنى من هذا الجار المزعج فأنى ما تذكرت ذلك الحادث يوما إلا خزيت له وأخجلنى أن يهرب الناس من عزفى.

قلادة الجمل

ضل لمغن بعير، فضاق لذلك صدره، وأقسم إن وجده ليبيعه بدرهم، فوجده فلم تسمح نفسه أن يبيعه بدرهم، فعمد إلى سنور «هر»، فعلقه فى عنقه وجعل ينادى عليه بصوته الرخيم «الجمل بدرهم، والسنور بخمسمائة ولا أبيعهما إلا معاً». فقال الناس: ما أرخص الجمل لولا القلادة.

صمت أبلغ من بيان

لحن هاليفى ، فى صباه ، أوبرا دعا إليها أستاذه شروبينى ليشهد أول ليلة من تمثيلها .

وما كاد الفصل الأول ينتهى حتى سارع هاليفى إلى أستاذه يسأله رأيه ، فصمت شروبينى ولم يحر جواباً .

فلما انقضى الفصل الثانى عاود هاليفى سؤال أستاذه . وألح فى معرفة رأيه ، غير أن شروبينى ازداد صمتاً وسكوتاً .

هنالك شعر هاليفى باهانة جرحت نفسه ، فقال لأستاذه : لاأزال أنتظر منك ، على الأقل ، كلمة .

فقال الأستاذ : فيم أتكلم ، ولى ساعتان لم أسمع منك شيئاً .

لباقة فى استدرار كرم الخلفاء

قال إبرهيم الموصلى لأمير المؤمنين موسى الهادى وهو نديمه وقد غناه صوتا فأعجبه ، إن من كان محله من أمير المؤمنين محلى فى الانبساط ، وتقدم المنادمة ، جرأه التبسط على الطلب ، وبعثته المنادمة على الرجاء . وقد نصب لى أمير المؤمنين بقربى منه مشارع الرغبة اليه ، وحثنى محلى عنده على الكروع فى المنهل بين يديه ، فقال : سَلْ شفاها فأنى جاعل فعلى على إجابتك اليه حاضراً . فسأله ماقيمته خمسون الف درهم ، فأمر له بمائة الف درهم .

ضد الاوبرا

لحن الموسيقار لولى رواية من تأليف الشاعر برين . وفى الليلة الأولى لتمثيلها قابل لولى صديقه سان إيفريمون فدعاه لمشاهدة الرواية فرفض فقال لولى متعجباً « كيف ؟ أترفض مشاهدة رواية تقول إنك تقدر مؤلفها وملحنها . ؟

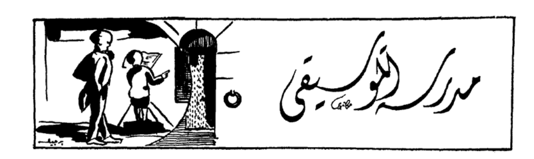
فقال : نعم ، إنى أقدركما ، ولكن كل واحد على حدة : أنت بصفة كونك موسيقارا مجيدا ، وهو بصفة كونه شاعراً فذاً . أما أن تجتمعا معا فيحاول كلاكما أن يغزو فن صاحبه فذلك مالا أطيق .

أعلى الدرجات

لحن الموسيقار بوالديه أوبرا « الغادةالبيضاء » فلاقت نجاحاً كبيراً عدّه أنصارهفوزاً لهم على أنصار معاصره الموسيقار روسينى ، وكان بين النصيرين تنافس مستمر .

ولقد ذهب أحد المتطرفين من أنصاربوالديه وتلاميذه يهنىء أستاذه بذلك النجاح ويبدى ، فى إسراف ، عجبه من أنه يسمح بأن يكون بينه وبين روسينى مجرد مقارنة أو مفاضلة . وهتف فى وجه أستاذه يقول « كيف تصح المقارنة بينكما . وهو لايتطاول إلى علوك : فانت أعلى منه درجات »

فقاطعه بوالديه ، فى ابتسام ، يقول « حقاً إنى أشعر كل يوم أننى أعلى منه درجات عندما أصعد سلالم منزلنا إذ نسكن نحن الاثنين منزلا واحداً . هو يسكن الطابق الثالث منه وأنا أسكن الطابق الرابع . ألست أعلوه حقاً فى درجات السلم ، لا فى درجات الفن ؟



مبادئ الموسيقى النظرية

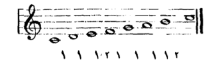
الدرس الثانى عشر

السلالم الموسيقية

السلم القوى (الدياتونى)

ذكرنا فيما تقدم من هذه الدروس أن السبع النغمات الأساسية إذا تتابعت، صعوداً أو هبوطاً، تألف منها سلم موسيقى. وأن المسافات المحصورة بين أصوات هذا السلم ليست كلها متساوية بل منها خمس مسافات كل منها يساوى بعداً كاملا (بردة) ومسافتان كل منهما يساوى نصف بعد كامل (عربة).

مثل هذا السلم المؤلف من تتابع النغمات الأساسية يسمى «السلم القوى أو الدياتونى». مثال ذلك السلم الذى يبنى على الأساس دو كما يلى:



السلم الملون (الكروماتى)

واضح من السلم المتقدم أن فى الأمكان إضافة أصوات إليه تتوسط الأبعاد الكاملة، أى تقسم كل بردة إلى عربتين.

وبما أن الأبعاد الكاملة «البردات» فى السلم خمسة أبعاد، إذن يكون عدد الأصوات الجديدة الممكن إضافتها خمسة أصوات. وعلى ذلك يشتمل هذا السلم الجديد على ١٢ صوتا، بينها جميعا أبعاد متساوية كل منها يساوى نصف بعد كامل (عربة) مثال ذلك السلم الآتى:

ويمكن تدوين نفس هذا السلم باستعمال علامات الخفض (البيمول) هكذا:

ومثل هذا السلم المكون من تتابع الأثنى عشر صوتا ذات أنصاف الأبعاد يسمى «السلم الملوّن أو الكروماتى» (١) وسمى بالملون لأنه يعطى الألحان ألوانا أخرى غير ألوان السلم القوى.

---

(١) تستعمل الموسيقى العربية فى سلمها أصواتاً أكثر من هذه الأثنى عشر صوتاً وذلك بأدخال أصوات أخرى تتوسط أنصاف الأبعاد، وبذا يشمل السلم الموسيقى العربى ٢٤ صوتاً على مسافات أرباع الأبعاد وسنفصل هذا فى حينه.

دائرة الخامسات

إذا بدأنا بأحد هذه الأصوات الأثنى عشر ، وليكن صوت دو مثلا ، ثم انتقلنا منه إلى خامسه وهو صوت صول « ويبعد عن الأول بمسافة ثلاثة أبعاد كاملة ونصف أى بثلاث بردات وعربة » ثم انتقلنا من هذا الأخير الى خامسه ، ومن هذا أيضا إلى خامسه ، وهكذا ، فاننا نصل بعد ١٢ خامسة إلى الصوت الذى بدأنا به ، وهو صوت دو فى هذه الحالة ، بعد أن نحصل على جميع الأثنى عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون (الكروماتى) . وتسمى هذه الدائرة « دائرة الخامسات » . وأصواتها بالترتيب . إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون كما يلى : —

دو ، صول ، رى ، لا ، مى ، سى ، فا ♯ ، دو ♯ ، صول ♯ ، رى ♯ ، لا ♯ ، مى ♯ ، سى ♯ (= دو)

دائرة الرابعات

وإذا بدأنا من صوت ، وليكن صوت دو مثلا وانتقلنا إلى رابعه ، وهو صوت فا (ويبعد عن الأول بمسافة بعدين كاملين ونصف أى ببردتين وعربة) ثم انتقلنا من هذا الأخير إلى رابعه ، على نحو ما اتبع فى الطريقة المتقدمة ، فاننا نصل بعد ١٢ رابعة إلى الصوت الذى بدأنا به ، وهو دو . بعد أن نحصل على الأثنى عشر صوتا المؤلف منها السلم الملون (الكروماتى) . إنما نحصل عليها فى ترتيب مضاد لترتيبها السابق فى دائرة الخامسات . وهذه الدائره تسمى « دائرة الرابعات » . وأصواتها بالترتيب ، إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون كما يلى : —

دو ، فا ، سى ♭ ، مى ♭ ، لا ♭ ، رى ♭ ، صول ♭ ، دو ♭ ، فا ♭ ، سى ♭♭ ، مى ♭♭ ، لا ♭♭ ، رى ♭♭ (= دو)

وقد استعملنا فى الانتقال فى دائرة الخامسات علامات الرفع « الدييز » . وفى دائرة الرابعات علامات الخفض « البيمول » . ويمكن ، تسهيلا لتسمية الأصوات . استعمال كلتى العلامتين الرفع والخفض فى الدائرة الواحدة فندخل إحديهما على بعض الأصوات والثانية على البعض الآخر ، فتكون أصوات دائرة الخامسات كما يأتى :

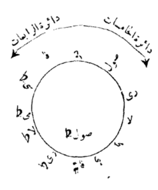
دو ، صول ، رى ، لا ، مى ، سى ، فا ♯ أو صول ♭ رى ♭ ، لا ♭ ، مى ♭ ، سى ♭ . فا ، دو

وأصوات دائرة الرابعات هى :

دو ، فا ، سى ♭ ، مى ♭ ، لا ♭ . رى ♭ ، صول ♭ أو فا ♯ سى ، مى ، لا ، رى ، صول ، دو

ويلاحظ أن أصوات دائرة الرابعات هى بنفسها أصوات دائرة الخامسات غير أنها على ترتيب عكسى .

ولسهولة إدراك ذلك يمكن ترتيب هذه الأصوات فى دائرة مرسومة على النحو الآتى :



فاذا اتجهنا من دو . فى هذه الدائرة المرسومة ، ناحية اليمين حصلنا على ترتيب أصوات « دائرة الخامسات » . وإذا اتجهنا من دو ناحية اليسار حصلنا على ترتبب أصوات « دائرة الرابعات » .

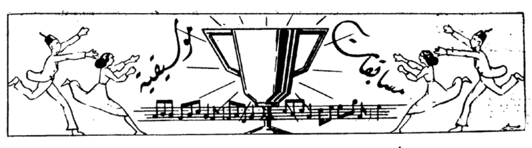
الأناشيد

الأزهار

نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَهْ	فَوْقَ أَغْصَانٍ وَرِيقَهْ
زَاهِيَاتٌ نَاضِرَاتٌ	لَامِعَاتٌ نَاعِمَاتٌ
ذَاتُ أَلْوَانٍ حِسَانْ	زَيَّنَتْ كُلَّ مَكَانْ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَهْ	فَوْقَ أَغْصَانٍ وَرِيقَهْ
إِنَّنَا فِي كُلِّ أَرْضِ	بَعْضُنَا زَيْنٌ لِبَعْضِ
بِسُرُورٍ نَتَمَوَّجْ	بَيْنَنَا الْوَرْدُ مُتَوَّجْ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَهْ	فَوْقَ أَغْصَانٍ وَرِيقَهْ
رَاقَنَا هَذَا الْمُقَامْ	بَيْنَ شَمْسٍ وَغَمَامْ
وَشُعُورٍ بِالنَّعِيمْ	كُلَّمَا هَبَّ النَّسِيمْ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَهْ	فَوْقَ أَغْصَانٍ وَرِيقَهْ
نَحْنُ نُرْضِي الْعَامِلِينْ	وَنَسُرُّ النَّاظِرِينْ
بِبَيَاضٍ وَاحْمِرَارْ	وَاخْضِرَارٍ وَاصْفِرَارْ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَهْ	فَوْقَ أَغْصَانٍ وَرِيقَهْ

من كتاب الاناشيد والمحفوظات المدرسية


مقطوعات التقنية الموسيقى
وزارة المعارف العمومية
الأزهار
ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت
وضع الهارموني الأستاذ محمد حبيب
في الإعادة تعزف القطعة حسب الأذيال المنعكسة لتتفق مع مقاطع الفقرة الثانية من النشيد



نتيجة مسابقة العدد العاشر ـ الى الاطفال

أردنا بتلك المسابقة أن نتحدث إلى أبنائنا الصغار ونختبر استعدادهم الموسيقى ، فوصفنا لهم بيتا سقفه غير متين تتسرب منه مياه الأمطار وتتساقط نقطاً يتلقاها أهل البيت فى آنية نحاسية مختلفة الأحجام تساقطاً منتظم الايقاع فيصدر عنها نغما مختلفاً .

وطلبنا إلى كل طفل أن يتخيل أنه يسمع فى تساقط هذه النقط إيقاعا موسيقياً ويتصور أن كل إناء آلة تعزف وأنها فى مجموعها تكون فرقة موسيقية هو رئيسها ، يعتلى كرسيه . ويقود هذه الفرقة مشيراً بعصاه إلى الآنية متتبعا فيها النغم .

ثم طلبنا إلى كل طفل بعد هذا التصوير أن يتخيل هذا المنظر ويبعث به إلى هذه المجلة راجين آباءهم أن يتركوا لأبنائهم الحرية فى تفكيرهم وتصويرهم لنصل إلى الغرض المنشود من تقوية ملكة التفكير فى الأطفال بأمثال هذه المسابقات .

ويسر « الموسيقى » ويبعث فى نفسها البشر والارتياح أن تهافت أبناؤنا الصغار المحبوبون على هذه المسابقة كل يصور ماخيله إليه تفكيره فقد تلقينا عدداً وافراً من الأجابات كلها تنم عن استعداد موسيقى كامن فى أنفس مرسليها لو تعهده الآباء لأينع ونما .

ولقد عقدت لجنة التحكيم وبين أعضائها فريق من حضرات مفتشى الرسم وأساتذته بوزارة المعارف . وفحصوا عن هذه الأجابات وقر رأيهم إجماعيا على أن الفائزين فى هذه المسابقة هم : —

الأول : محمد شاكر التلميذ بالسنة الأولى بمدرسة فؤاد الأول الثانوية نجل حضرة الأستاذ الجليل حسن شاكر .

الثانى : ادجار ثابت فرج التلميذ بمدرسة المعارف الأبتدائية براغب باشا بالأسكندرية نجل حضرة ثابت فرج افندى

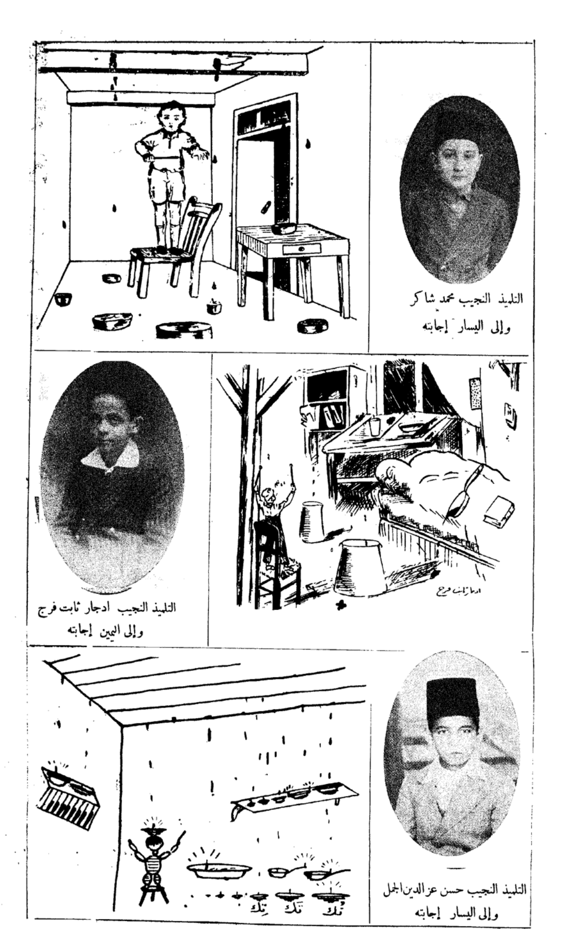
الثالث : حسن عز الدين الجمل التلميذ بمدرسة الأمير فاروق الأبتدائية بشبرا ، نجل المرحوم الشاعر الكبير الأستاذ حسين الجمل

وقد رأت اللجنة الأقتصار على منح هؤلاء الفائزين جوائز المسابقة نظراً لما رأته من انحراف إجابة غيرهم عن أغراض المسابقة .

و « الموسيقى » يسرها أن تنشر فى الصفحة المقابلة صور الفائزين بجانب إجاباتهم وتقدم لهم ولأولياء أمورهم المحترمين وافر التهنئة . وترجو أن يهيء الله لهم مستقبلا حسناً .

أما الجوائز فقد نال الأول : (آلة مندولين) والثانى (موسيقى يد) والثالث (فلوت)

وهذه الجوائز جميعها قدمها حضرة المحترم عزيز بولس افندى صاحب محلات عزيز بولس الموسيقية المعروفة . تشجيعاً منه لهذا الفن فنشكر له أريحيته .



التلميذ النجيب محمد شاكر
وإلى اليسار إجابته

التلميذ النجيب ادجار ثابت فرج
وإلى اليمين إجابته

التلميذ النجيب حسن عز الدين الجمل
وإلى اليسار إجابته



فى المعهد الملكى للموسيقى العربية

لجنة المدرسة

اجتمعت لجنة مدرسة المعهد فى مساء الثلاثاء ٢٢ اكتوبر سنة ١٩٣٥ وتباحثت فى شئون الدراسة بالمدرسة فى عامها الجديد واعتمدت نتائج الامتحانات ومنح شهادة اتمام دراسة القسم العام للطلبة الذين أتموا الدراسة فى هذا القسم وهم : أحمد بيومى ومحمد شرف الدين وابراهيم أحمد حجاج

وقررت اللجنة أن تكون الحفلة السنوية لتوزيع هذه الشهادات فى النصف الثانى من شهر شعبان المكرم برياسة حضرة صاحب المعالى وزير المعارف الذى يتفضل بتوزيع هذه الشهادات والجوائز على مستحقيها سنويا

قسم المكفوفين بالمدرسة

تقرر أن تبدأ دراسة الموسيقى للمكفوفين بالقسم الذى أنشىء خصيصاً لهم بمدرسة المعهد فى يوم ٢ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ على أن تكون الدراسة فى أيام السبت والاثنين والأربعاء ابتداء من الساعة السابعة مساء

مقطوعة موسيقية شرقية

أهدى الينا صديقنا الموسيقى المبدع جنو تاكاش مقطوعة موسيقية جديدة ألفها للكمان والبيانو سماها « رابسودى شرقى »

وقد رأينا فيها أنها قطعة قيمة تدل على ما لمؤلفها الفاضل من الذوق السليم فى التأليف الموسيقى وهى جديرة بان يقتنيها عشاق الموسيقى وغواتها فنثني على همته .

فى وزارة المعارف العمومية

الجماعات الموسيقية بالمدارس الثانوية والابتدائية للبنين

أذاعت وزارة المعارف على مدارسها نشرة بشأن هذه الجماعات ننشر نصها ، مغتبطين ، فيما يأتى : —

لما كانت الوزارة تعتبر الموسيقى من أهم أركان نواحى الحياة المدرسية ، ولا تألو جهداً فى تشجيع الجماعات الموسيقية وتقوية روح التنافس بين الفرق فى المدارس التى من نوع واحد ، ورغبة فى توحيد مستوى الدراسة ورفعه فى هذه المدارس بالأشراف الفعلى على تدريس تلك المادة .

وبما أن الوزارة تنوى عقد مباريات موسيقية بين جميع فرق المدارس الثانوية والابتدائية للبنين كل نوع منهما على حدة أثناء هذا العام الدراسى ، تمنح المدارس المتفوقة فيها جوائز مدرسية ولكى يتسنى للمدارس اتباع النظام الوارد فى النشرة رقم ٦١ بتاريخ ٣٠ - ٩ - ٣٤ الخاصة بنظام الفرق الموسيقية وجماعات الأناشيد بالمدارس الثانوية والابتدائية ، كما يتسنى أيضاً للوزارة تقديم ماقد تحتاجه المدارس من المساعدة لحسن سير هذه الجماعات . نرجو

١ — العمل على تكوين فرقة موسيقية بمدرستكم .

٢ — إفادة الوزارة (التفتيش الموسيقى) عن المدرس الذى ترشحه المدرسة ، وعدد حصصه ، ومواعيدها فى الأسبوع وقيمة مكافأته عن كل درس قبل تعاقد المدرسة معه .

٣ — إذا لم ترشح أحداً لتدريس الموسيقى ، وترغب فى معاونة التفتيش الموسيقى فى ذلك ، نرجو توضيح عدد الحصص التى تقترحها المدرسة للموسيقى فى الأسبوع ومجموع ماتخصصه أجراً للمدرس فى العام الدراسى .

٤ — توفيراً لأجور المدرسين ولكى لاتكون المادة عائقاً فى تكوين الجماعات الموسيقية فى بعض المدارس ، سيجتهد التفتيش الموسيقى فى تكليف المدرسين الجمع بين مدرستين فأكثر . وذلك فى حالة عجز ماتخصصه المدرسة للموسيقى عن سداد نفقات مدرس خاص بها .

وكيل المعارف



للناقد الفني

ملكة الجمال أمام الميكروفون

لبست تاج الجمال قشيباً . فرفعت به رأس مصر بين جميلات أمم الأرض . وعقد لها لواء النصر ، فعادت إلى وطنها تحمل إليه فخراً وأى فخر ، فهيأت لها محطة الأذاعة فرصة جميلة ، وقفت فيها أمام الميكرفون فى مساء ٢٥ أكتوبر . وقدمها إلينا الأستاذ فكرى أباظة . وألقى عليها عدة أسئلة . ويظهر أنه كما أعد لها الأسئلة أعد لها الأجوبة

اعتذرت ، بادى الرأى ، عن عدم إمكانها التكلم مثل الأستاذ فكرى باللغة العربية الفصحى ، فأعذرناها ، وكنا ننتظر أن تطلع علينا بالكلام السلس المرسل الذى نتبين فى خلاله جانباً من رشاقتها وجاذبيتها ، ولكنها مع الأسف لم تبعث إلينا من ثنايا أمواج اللاسلكى ، بأى بريق من ثنايا روحها الذى سما بها فاستوت على أريكة الجمال العالمى فقد كانت لغتها العامية ضعيفه جداً ، وأسلوبها فى الأجابة على تلك الأسئلة بطيئاً مضطربا يشبه تمام الشبه أسلوب صغار الأطفال .

دع الآنسة « شارلوت » وتعال معى ، أحدثك عن المحطة نفسها . فقد حدث عند ما ألقى عليها الأستاذ فكرى السؤال الخامس ، أن توقفت عن الأجابة ، وساد السكون فى الأستديو . اللهم إلا تلك « الضحكة » التى ضحكتها ملكة الجمال . فشقت بها هذا السكون ، الذى ظل نحو ثلاث دقائق أنبأنا بعدها الأستاذ فكرى . أن النور قد انطفأ فجأة فى حجرة الأستديو لأسباب فنية . . . ناب عنه نور ملكة الجمال .

وما كان لنا أن ننتقد هذه الأذاعة ، ونحن مقيدون هنا بنقد كل ماهو موسيقى فقط ، إذ مهمتنا فى هذا الباب محدودة ، لولا أننا كنا نرجو أن نتعرف إلى إحدى نواحى الملكة الفنية وعما إذا كان صوتها سليما وموسيقياً . ولكننا لم نجد لها روحا خالصاً فى الكلام ، كما أننا لم نتبين مع الأسف . أن صوتها موسيقىّ يشع من حوله الفن والجمال وجاء أيضاً الأستاذ فكرى وسألها كثيراً عما تحب وتكره فى الناس والأعمال والألعاب ، وفاته أن يسألها عما إذا كانت تحب الموسيقى وتهواها ، مع أن الموسيقى متممة لجمال الروح الذى له المنزلة الأولى عند تقدير درجات الجمال .

وبعد ، فالناقد الفنى « يهنىء ملكتنا الجديدة ، ويشكر للمحطة اهتمامها ، ويثنى على ماكان للأستاذ فكرى من فضل فى حديثه معها أمام الميكروفون .

الاعلان على حساب الأبحاث الفنية

كنت قد انتقدت طريقة إذاعة اسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية فى الأعداد السابقة كما قدمت اقتراحا بتنظيم إذاعة هذه الإسطوانات بالشكل الذى يتفق مع ميل

الجمهور ورغبته فى استيعاب موسيقى البلاد العربية الأخرى كل بلد على حدة . لما فى ذلك من المزايا فى تركيز كل موسيقى فى أذن مستمعيها ، وإفهامهم ، عن كثب ، فنية كل بلد ، ولون موسيقاها ولكن المحطة لا تزال تذيع علينا بعض اسطوانات المؤتمر بالطريقة التى جرت عليها وآخرها مساء ٢١ من اكتوبر حيث أذاعت علينا بعضاً منها . وليس لدىّ ما أعلّق به على هذه الأذاعة سوى أن المذيع شرح اسطوانة مراكشية وأخرى جزائرية ، وشرح معنى كلمة « النوبة » إلى أن قال : « وهذه الأبحاث الفنية مرجعها بالطبع مجلة الراديو المصرى »

وسواء أنشر فى مجلة « الراديو » أمثال هذه البحوث أم لم تنشر فلا يمكن أن يسمح لها بأن تكون مرجعاً لما ليس لها به دراية ولا يمكن أن يتولى الخوض فى أمثال هذه الأبحاث العلمية إلا المختصون المسئولون عنها من رجال المؤتمر . أما أن تقوم المحطة بالأعلان عن مجلتها على حساب جهود غيرها وأبحاث المؤتمر العلمية فهذا ما لا يجب أن تتورط فيه

رباعى رياسة مصطفى العقاد

للعقاد رباعى يتألف منه ومن ولديه المحروسين محمد واسماعيل ورابع عواد ، ولهذا أطلق عليه اسم « رباعى العقاد »

وهذا الرباعى لا نزاع فى أنه مثل من أمثلة الدقة الموسيقية نظراً لما تمتاز به كتلته من الثقافة الفنية

نصف هذا الرباعى لا يزال خارج القطر يؤدى لمصر خدمة فى اخراج فيلم مصرى غنائى قد يكون له بعض الأثر فى النهضة الموسيقية الحديثة

بقى من هذا الرباعى العقادى « رقاقه وعواده » وهو النصف الباقى فهل يغفل ويغط فى النوم إلى أن يرد الله غربة نصفه الثانى ؟

ذلك ما تأباه طبيعة والدنا السيد مصطفى العقاد . فهو رجل نشط دائم الحركة يفيد ويستفيد

لهذا ألف رباعيا « ظهورات » تولى رياسته حتى يظل ذكر الرباعى « المثبّتَ » ماثلا فى أذهان محبيه فلا ينسونه على مر الأيام

وقد أحيا هذا الرباعى « الظهورات » حفلة موسيقية ساهرة مساء يوم ٢٢ اكتوبر افتتحها « بتحية الرباعى » وما تخللها من ضرب بالشخاليل وعزف بالرق . أما « سماعى صفر على » الذى عزفه الرباعى بعد ذلك فقد امتاز بهدوئه وبطئه وسهولته فضلا عن أن البشارف والسماعيات التى من هذا المقام « الجهاركاه » تكاد تكون نادرة جداً وهذا مما يشكر عليه الاستاذ صفر . أما الرقصة السودانية فقد أفردنا لها بعد ذلك موضوعا خاصاً . وسمعنا بعد ذلك « بولكه شحاته » التى أديت بنجاح واتزان . وإذا جئنا إلى سماعى محمد العقاد الذى اختتمت به الأذاعة فلا بد أن نقدر لمحمد جهده فى التلحين على صغر سنه وحداثته . وسمعنا أيضاً تقسيماً كمان وموشحة « لما بدا يتثنى » وتقاسيم قانون ثم دور « كادنى الهوا » من مقام « نهاوند » .

ولا يفوتنا أن نترك رئيس هذا الرباعى الاستاذ مصطفى العقاد بغير كلمة ثناء ليس على الدفوف والنقرزانات والطبول والصاجات التى كان يلعب بها ويزن بها الضروب ويضبط بها الأيقاع ولكن على الدقة التى امتازت بها هذه الاذاعة والسلطنة التى تسيطرت فى الجهاركاه والنهاوند على الوجه الأكمل

حول الذكر الليثى

سبق أن كتبت بعض الشيء فى الأعداد السابقة عن الذكر الليثى ، ونبهت حضرات القراء إلى نوع « الهارمونى »

الذى يتخطاه ولفتُ النظر إليه ، إلى آخر ما كتبت ، واليوم أعود إلى الموضوع ولكن فى غير الهارمونى بل فى نوع الذكر وموسيقى الذكر .

نعلم أن الأذكار التى نشاهدها عند أهل الدين وطوائف المتصوفة أغلبها ليست بالأذكار الهادئة التى سمعناها مراراً فى الأسطوانات التى سجلها مؤتمر الموسيقى والتى تقدمها إلينا محطة الأذاعة من وقت لآخر ، ولكنها أذكار صاخبة فيها عرض لحناجر الذاكرين قويها وضعيفها يؤدّى بها ، ولفظ الجلالة ، وبعض أسماء الله الحسنى بقوة صوتية تدخل إلى القلب روعة الله وخشيته ، وينشد بجانب هذه الحناجر صوت رخيم لمنشد يرتل القصائد الحافلة التى تفيض مدحا فى النبى عليه الصلاة والسلام ، ويعزف معه ناى رقيق يضبط الأيقاع ويقود الصفوف والحلقات ويترجم للمنشد ما ينشد وهكذا .

فأين هذا من اسطوانات الذكر الليثى البطيئة المتشابهة التى تذيعها علينا المحطة ؟ ؟ فأذا كان المؤتمر قد سجل جانباً من هذه الأذكار ، الحامية الوطيس الجيلة الأنشاد ، ذات التوقيعات المختلفة ، فلا بد أن المحطة تسمعنا طرفا منها ، وبذلك يقبل الجمهور على سماع هذا النوع بعد أن ملّ تلك الأذكار الليثية التى أكثرت من إذاعتها المحطة ومجتها أسماع الناس ، وغير خاف أن الجمهور يميل بطبيعته إلى التنويع والتغيير

الآنسة نادرة

جاءت إلى الميكرفون ، وأتى معها جميع أفراد تخت الآنسة أم كلثوم من القصبجى وعوده ، ومحمد عبده صالح وقانونه وكريم حلمى وكمانه ، وكان ذلك يوم الأثنين المخصص أيضاً لأم كلثوم

وبدأوا يقسمون من مقام « بياتى » ثم غنت دور (القلب ما صعبش عليه أسره) من تأليف الأستاذ داود حسنى فأحسنت حقاً أداءه بالرغم من بعض الطول الذى استولى على « آهاته »

أما الوصلة الثانية فقد كانت على مقام « الكرد » قسم فيها القصبجى بعض التقسيمات فنمت عن روحه فى التلحين وطابعه فى موسيقاه . كما غنت لنا طقطوقة « راضى بصدودك » من تلحين فريد غصن . وقد لاحظت أن الآنسة تجيد غناء الليالى والتنويع فيها

ثم غنتنا بعد ذلك موالا من مقام « بياتى » اقتبست فيه الشىء الكثير من الأسلوب البلدى الدارج . ولسنا نجزم إن كان ذلك منها بقصد أو بغير قصد وسواء أكان هذا أم ذاك فان الآنسة نادرة تعتبر ناجحة جداً إذا ما قورنت بالآنسة س أو ص التى تشيد لها المحطة مجداً ولكن فى الأندلس

أحبشية أم سودانية

الأستاذ صفر على أستاذ قدير ، وملحن عرفت له ألحان جميلة فى غير الموشحات والأدوار ولكن فى الطقاطيق والأناشيد والديالوجات . وإنى أذكر له من الطقاطيق ما انتهت مدته وعفا زمانه ومنها ما غناه الجمهور مدة من الزمن ثم تركها شأن كل الطقاطيق فأغلبها موسمية تزهى وتزدهر فى وقت محدود

أما ألحانه فى الأناشيد فلا تزال باقية ولكن ظهر فى انتاجه الفنى أخيراً بعض تراخ ، قد يكون له فيه عذر مقبول ونحن نهيب به أن يعمل ويعمل فيعود إلى إنتاجه الأول ،

وبعد فقد سمعت له فى مساء ٢٢ اكتوبر قطعة موسيقية اسمها (رقصة سودانية) أداها رباعى العقاد بدقة فنية كبيرة سررت منها جداً لما كان فيها من عزف بالآلات من قرب ودق على الطبول من بعد ولعب بالشخاليل مع نوع من الهارمونى جميل ويخيل، إلى السامع أنه حقيقة فى حلقة للراقصين والراقصات يهزون الأرداف، ويديرون الأعطاف كل ذلك مصوغ فى لحن من مقام (الجهاركاه) وقد لاحظت أن لها طابعاً خاصا جعلنى لا أصدق أن هذه الموسيقى لرقصة سودانية بل أيقنت أنها (حبشية) إذ يلوح لى أن الأستاذ صفر خشى أن يسميها الآن (رقصة حبشية) مخافة (الرقباء)

فرقة محمد يوسف ؟؟

مثلت رواية أبى الحسن المغفل . . . .

. . . .

. . . .

. . . . وكان الله يحب المحسنين

عبد الغنى والتنويع فى الغناء

تحرر عبد الغنى السيد هذه الليلة وحاد عن ألحان رياض السنباطى والشيخ زكريا أحمد التى يغنينا إياها كل مرة . وشاء أن يجرب شيئاً من ألحان المرحوم الشيخ سلامة حجازى فغنانا وصلة من مقام بياتى فى مساء ٢٤ الجارى كان قوامها دور (بسحر العين تركت القلب هايم) أدّاه عبد الغنى بتؤدة وحرص فكان ناجحا وقد يكون أكثر نجاحا لو انه ألبس الدور (ضرب المصمودى) ولو المذهب فقط . إلا أن عبد الغنى يظهر انه لا يميل كثيرا إلى التدقيق فى الأوزان والضروب وبودنا لو أقبل على دراستها واستيعابها وتطبيقها على كل ما يغنيه وبذلك يسلم من النقد وربما امتاز بعد ذلك عن كثير من زملائه المطربين فضلا عما يكتسبه فنياً ونظرا الأمر الذى لا يستغنى عنه مطرب مثله

هذا وان بقاء المغنى يغنى من ألحان واحد من الملحنين أو اثنين من شأنه ألا يعطى له فرصة لأظهار مواهبه ومزاياه ويجعل مجهوده قاصراً على اتجاه واحد . وعليه أنصح لحضرات المغنين أن ينتخبوا أغانيهم من جميع الملحنين على السواء صغيرهم وكبيرهم ، قديمهم وحديثهم ، مهما اختلفت ألوان تلحينهم وتنوعت ، بغض النظر عن شهرة الملحن أو سمته وغير ذلك من الاعتبارات

طيور تنقذ الناس من الموت

تلزمنى صفتى الصحفية فى هذا الباب ، ويحتم علىّ واجبى فى نقد الأذاعة ، أن أفتش فى كل مكان عما يمت إلى هذا العمل بأية صلة مهما كلفنى ذلك من جهد . وكان أن اطلعت على إحدى مجلات الراديو الفرنسية . فراعنى بها نبأ ، رأيت أن أتحف به هنا قراء « الموسيقى » لما فيه من علم وطرافة .

لوحظ أن محطة الأذاعة بمدينة « ليل » بفرنسا تبدأ كل إذاعة لها بتغريد « عصفور الكنارى » وقد سجلته فى اسطوانة تفتتح بها حفلاتها فى كل يوم ، وتعليل ذلك يدعو حقاً إلى الدهشة والاعتبار .

ذلك أن المقاطعة التى تقع فيها هذه المدينة ، من المقاطعات الصناعية الهامة ، تقوم فيها صناعة التعدين وأعمال المناجم . وللسكان فى هذه المنطقة . ولع خاص بتربية الطيور ، كعصفور الكنارى ، بفصائله المختلفة ، والحمام الزاجل بأبراجه العالية ، فهم يعنون باقتنائها ، والسهر على تربيتها ، والعمل على مضاعفة إنتاجها . وأية علاقة ياترى

بين صناعة التعدين والمناجم التى تزدهر فى جوف الأرض وبين تربية هذه الطيور التى تمرح فى أطباق الجو ؟ مع أنه يلوح أن المسألتين متناقضتان ، وقد جرى العرف ألا تستقيم تربية الدواجن والطيور ، إلا فى المناطق الزراعية وما دامت مقاطعة « ليل » الصناعية قد خالفت هذا العرف فلا بد أن يكون هناك سبب معقول يفسر لنا هذا .

ذلك أن سكان هذه المقاطعة ، لايقومون على تربية هذه الطيور عبثاً ، أو يبالغون فى العناية بها هباء أو للزينة والاستثمار ، كلا ، بل أنهم يعدون لها الأقفاص المناسبة لها ، ويأخذونها باقفاصها وينزلونها إلى المناجم تحت الأرض ويوزعونها فى طرقات المنجم وسراديبه ، ويراقبون تطور صحتها أثناء قيامهم بالعمل داخل المنجم ، ويعتبرونها مقياساً صادقا لجو المنجم فيما إذا تلوث بالغازات السامة ، التى قد تنبىء بقرب حدوث انفجار .

فأنهم عند مايلاحظون أن « طائراً » قد مات يعرفون أن الجو فى خطر ، فتدق الأجراس ، وينفخ فى الأبواق فيخرج العمال سراعا ، ويتداركون الأمر . وبذلك ينقذون من الموت والدمار الذى يهددهم فى باطن الأرض .

ولذلك جعلوا هذا « العصفور الكنارى » شعارهم يفتتحون بتغريده إذاعاتهم . ولله فى خلقه شئون .

استدراك

حدث سهو فى وضع الأشكال الموسيقية فى مقال الأستاذ حافظ المدرج بالعدد ١١ من « الموسيقى » إذ كان ينبغى وضع الشكل الأول المنشور بصفحة ٢١ مكان الشكل المنشور فى صفحة ١٩ وهذا لا يخفى على فطنة القراء فلزم التنبيه .

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة أول نوفمبر لغاية الجمعة ١٥ منه

الجمعة أول نوفمبر سنة ١٩٣٥

صباحا : أور كستر الشجاعي

مساء : ابراهيم عثمان وفرقته

السبت ٢ منه

مساء : حسن الفشار وفرقته

الآنسة حياة محمد وفرقتها

الأحد ٣ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك الخفر

مساء : زكريا أحمد وفرقته

الأثنين ٤ منه

صباحا : فاضل شوا « كمان منفرد »

مساء : السيده نادره وفرقتها

ابراهيم حموده يغنى بمصاحبة بيانو

الثلاثاء ٥ منه

مساء : رياض السنباطى « عود منفرد »

الحاج أحمد سرور وفرقته السودانية

الأربعاء ٦ منه

صباحا : رباعى العقاد

مساء : صالح عبد الحى وفرقته

منولوجات فكاهية ـ يحيى اللبابيدى ويوسف حسنى

الخميس ٧ منه

صباحا : فاضل شوا كمان منفرد

مساء : عبد الغنى السيد وفرقته

الآنسة ناديا أراكى « أغانى تركية »

الجمعة ٨ منه

صباحا : حسن درويش بيانو منفرد

أوركستر الشجاعي

مساء : الشيخة سكينه حسن وفرقتها

السبت ٩ منه

مساء : محمد صادق وفرقته

قانون منفرد مصطفى بك رضا

الأحد ١٠ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ١١ منه

صباحا : كمان منفرد . فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلى مراد

السيد فرج السيد ومرسى عبد العزيز « ربابة »

الثلاثاء ١٢ منه

مساء : الآنسة سعاد زكى

رياض السنباطى « عود منفرد »

الاربعاء ١٣ منه

صباحا : رباعى العقاد

مساء : كمان منفرد . فاضل شوا

صالح عبد الحى وفرقته

منولوجات فكاهية . يحيى اللبابيدى ويوسف حسنى

الخميس ١٤ منه

صباحا : كمان منفرد

مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان « فرقة موسيقى اليد المصرية »

الآنسة خيرية

الجمعة ١٥ منه

صباحا : أوركستر الشجاعى

مساء : ابراهيم عثمان وفرقته .



موزار

MOZART

١٢

ـ أنت مكاف أن تقف خطى موزار ، وأن تعطل تفكيره من هذه الناحية ، فتأخذه تارة بالليونة ، وآونة بالرقة ، وطوراً بالعنف والشدة إن رأيت منه عناداً ، أفاهم أنت ؟

ـ جد الفهم ، يا مولاى

ـ أنت مسئول إن اختل من ذلك شيء

ـ فى خدمة مولاى وطوع أمره

ـ اذهب

***

هذا يوم ملىء بالقلق ، مفعم بالاضطراب ، قضى موزار مساءه فى كنَف النبيلة تون ، فرفَّهت عنه ، وأذهبت عنه الحَزَن ، ولوَّحت له بمستقبله الزاهر . فأحيت فى نفسه أطيب الآمال

وطبيعة موزار مَرِحة صافية ، ترضيها الكلمة الطيبة ، ويفعل فيها المعروف ، فما لبثت النبيلة أن تسترضيه ، وتناوله بيدها السخية كأسا من نبيذ كالنبرج المعتق ، حتى هشت نفسه واستراح خاطره ورجع إلى سكينته المألوفه ومرحه الساذج البهيج . ثم عاد إلى أوانس ويبر فكان لهن فى مسامرته حظ معلوم تجاوز بها إلى الطرب فالصياح فالضحك . فالهتاف وانجلت الليلة عن سرور لم يسمح بمثله زمان موزار

حانت ساعة النوم ، وخلا موزار إلى نفسه ، فعاودته الذكرى فتوهجت فى رأسه نار الأوهام ، وتجسمت لباصرتيه بشاعة حادث الأمس ، فلم يذق النوم إلا غراراً . انبثق الفجر فارتدى موزار ثيابه وجلس إلى المكتب يسطر استقالته ، وكان مضطربا مغضباً . فلم ينته منها إلا فى تمام الساعة الثامنة ، عندئذ غادر المنزل إلى شارع سنجر وما لبث أن كان فى بهو السراى ، فالتقى بالبارون كلينماير لحياه وكان خارجا من حجرة التشريفات .

خطر لموزار أن يقتحم باب المطران فلا يستأذن فى الدخول عليه ، حتى إذا وضع يده على مقبض الباب لم يشعر إلا ويد تجذبه من خلفه ، وكانت يد السيد اركو الذى صاح به :

ـ إلى أين . يا سيد موزار ؟ أنسيت التقاليد المتبعة ؟ هل طلبت الأذن بالدخول على سيدك ؟ قل لى ماذا تريد ؟

ـ أريد أن أسلم المطران شيئاً زهيداً

ـ الأمير لا يريد محادثة أحد اليوم

ـ رأيت البارون كليمابر خارجا من عنده هذه اللحظة

ـ هذا شيء آخر . أما أنت ، وأنت خاصة ، فان المطران لا يريد أن يتحدث إليك . إنك لتعلم جد العلم ما حدث بالأمس

ـ مرحى ! وأحسبك تفضلت فاصدرت تعليماتك بهذا . حسناً ، سواء أقابلته أم لم أتشرف بطلعته البهية ! ! خذ أنت ، إذن ، هذا الطلب . وهذه النقود وسلمها إلى سيدك ومولاك ! !

ـ ينبغي أن أعرف مضمون تلك الرسالة أولا ، وأى شيء هذه النقود ثانياً ؟

ـ أما الرسالة فكتاب استقالتى . وأما النقود فنفقات السفر أردها لأنى سأقيم فى فينا

ـ ماذا تقصد بهذا الكلام ، ياصديق موزار ؟ لعلك متعب المخ مضطرب التفكير

ـ لقد أعلم يقينا ما أقصد اليه من كلامى . إنى قررت الاستقالة واعتزمتها . سأرحل عنكم فما بى حاجة إلى قيودكم

ـ ولكنك بهذا تعق والدك ، ألا ينبغى استئذانه أولا والحصول على رضائه ؟ أخشى أن تكون قد أغفلت ما نعهده فيك من حبك لأبيك واحترامك له

ـ اعتقد ، أيها السيد ، أننى أعرف واجباتى وأننى فى غير حاجة إلى تلقيها عنك ، أو معرفتها من أمثالك

ـ موزار ! زن كلماتك ، واتئد فى قولك ، إنك لتعلم مع من تتكلم

ـ أيها السيد ، إذا امتلأ الاناء فاض . فاذا لم يكن مسموحا لى بلقاء سيدكم ومولاكم فتفضل بتبليغ هذه الرسالة اليه

ـ لا يطاوعنى عقلى وحبى أن أجيب رجاءك طيبَ الخاطر مرتاحا ، وأرجو أن تراجع نفسك . وتتبين موقفك وما أنت مُقدِم عليه

ـ سيدى ! الله وحده يعلم مبلغ اهتمامك بأمرى . أحسب أن الوهم خيل اليك أنك والدى تبدى النصيحة فأنزل عليها ... لا تصعّب الأمر ، فاما أن أقابله وإما أن تبلغه ... شيئان لا ثالث لهما ، فانظر ماذا ترى

ـ أنت شاب تملأك رعونة الشباب ، فلا بد من أن يتولى شأنك رجل مجرب تستفيد من حنكته وخبرته . . هذه أعمال طيش لا تصدر إلا عن طفل لم يعرك الحياة ولم تعركه الحياة ، ومع ذلك فما يهمنى من أمرك شيء ، أنت حر أن تزاول عملك أو تتركه . إنما يجب أولا وقبل كل شيء أن تخطر والدك وتكسب موافقته . إنى أحب ذلك الرجل وأحترمه وأعزه ، ولا يمكن أن أسيء اليه وأحدث له ارتباكا قد تضطرب له حياته من أجل مجازفة جنونية يقدم عليها ولده

ـ أفعل ما يحلو لك ، ما دام الامر قد بلغ غايته . فى غير مكنتى أن أستمر فى خدمة المطران ، إن فينا بأسرها تعلم المعاملة الخشنة البذيئة التى يعاملنى بها ، لقد طردنى ثلاث مرات . وأهاننى نَيِّفاً ومائة مرة ، وما أنا صنم ولا أنا تمثال

ـ خفف عنك ، ياصاحبى ، ولا تَدَهش لمعاملته ، فهو يعتقد أنك لم تخدمه باخلاص وولاء

ـ أخدم ! ماشاء الله ! أراك تغنى من نغمته ، وتصفر من ثقبه . ماذا كنت أفعل أكثر مما فعلت ليرضى ؟

ـ كان يجب أن تداوم الحضور إلى غرفة الخدم

ـ غرفة الخدم ، ويحك ! ! أخادم أنا للغرف

والحجرات ؟ أم بواب يداوم الجلوس على بوابته ؟ حقاً إنكم تفهمون ما هو الفن ومن هو الفنان ! ! إنى والله ، لولا أن لك فى نفسى احتراما لآلمك ردى ، وأوجعتك إجابتى .

ـ وأى توجع آلم من هـذا الرد وتلك الأجابة ، يا موزار ؟

ـ أنا مُحنَق غَضِب ، يستحيل علىَّ البقاء فى الخدمة بعـد اليوم لحظة . أحسبنى قادراً على العمل ليل نهار ، وأحسبنى كفواً لكسب أضعاف مرتبى .. قد تكون بك حاجة إلى خدمة المطران ، أما أنا فانى غنى عنها

ـ أشكرك ولا أعتب عليك إكراما لوالدك ، وسأبلغه وأحب أن تفهم أنك خاطىء فى ظنك ، خاطىء فى عدم تقديرك لسيدك المطران ، وإن والدك سيكفر عن هذا الخطأ

ـ هذا إنذار طالما تهددتمونا به ، فافعلوا ماتشاءون ، فان هذا الأمير الدينى إن تجاوز ما تفرضـه آداب الدين وتعاليمه ، فان أبى أيضـا سيرحل عن سالسبورج ويخليها للمطران ويعيش معى هنا فى فينا ورزقنا على الله

ـ وشقيقتك أنَّا ، أليس لها حقوق فى عنقك وواجبات ؟

ـ هى فى كنفى ورعاية الله ، وستجد كثيراً من بنات الأسر الكريمة يتمنين أن يتلقين عليهـا دروس الموسيقى ويأجرنها أجراً كريماً يستحيل عليها الحصول عليـه فى سالسبورج

ـ إذن أنت اليوم مضطرب الأعصاب هائج ، ويخيل لى أن سبيل التفاهم معك وعرة غير مأمونة ، فاذا هدأت نفسك بعد بضعة أيام فعُد إلى أبلغك الرد ، أستودعك الله

قال هذه الكلمة وخرج فصاح موزار

ـ لا أستطيع الانتظار طويلا ، ولن أقبـل فى هذا الشأن محاولة ولا تردداً .

تصامم أركو وادعى كأن لم يسمع ، فثارت فى رأس موزار عاصفة من الهياج والغضب ، وظل يضرب الأرض بقدميه إذ ظن أن هذا المتملق يحاول أن يطيل فى زمن الاستقالة أو يحول دون قبولها . واشتد هياجه حين خيل له وهمـه أن هذا المنافق سيكون سبباً فى عرقلة مسعاه ، غير أنه أسرع إلى ميدان بيتر . فالتقى فى طريقه ببيترفون فنتر الذى تلقى موزار بالبشر ، وحياه فى احترام قال :

ـــ سلام الله ، يا سيد موزار ، تحية مباركة ، أين تقصد ياصاحبى ، ولم هذه السرعه ؟

ـــ بالله ! معذرة ، إن لدىَّ رسائل تجب كتابتها

ـــ إلى الوالد ؟

ـــ نعم .

ـــ هل ستسافر عاجلا ؟

ـــ أبداً ، ولا آجلا . بل سأبقى فى فينا

ـــ فينا ؟ ياللهول ! . . .

وملكت الدهشة بيترفون فنتر ، ففغر فاه ووقف كالمشدوه عمِّيَتْ عليه السُّبل وصوب بصره إلى موزار الذى غادره على تلك الحال وذهب مسرعا ، فناجى نفسه قائلا :

ـــ ماذا حدث ؟ هل تغلب الابن على أبيـه أخيراً فنال رضـاه وموافقته ؟ وهل تغـاضى الوالد عن تلك التهديدات الصريحة ، والتلميحات الخطيرة التى داومت على إرسالها إليه ؟ عجباً ، لقد كان الوالد يكاتبنى كل أسبوع مرة فى شأن ولده من سالسبورج ، وكنت أواصل الردود عليه فلم أكتب مرة شيئاً عن ولده يسره أو يبعث إلى نفسه الطمأنينة والهدوء . لقد كنت أصف له موزار فتى مستهتراً يغرق فى الشهوات روحا وجسداً ، فان رضى له أبوه البقاء فى فينا فلن يفيد ولده فيها إلا الديون وإلا البوار ، وعلى الأخص أن القيصر وساليرى لايهتمان لفنه ولا يقـدران له قدراً ، وإذن فلا شك أن فينا ستكون

قبراً يدفن فيه الفنان وفنه . ولقد أجابني الوالد أنه سينتزع ابنه من فينا انتزاعا ، فإذا حدث بعد ذلك حتى استحال غضب أبوه رضاء ، وسخطه قبولا ونعما ؟ لقد أربك هذا الغلام فهمى فأصبحت لا أفقه شيئاً . . . لعله كان مازحا ؟ غير أن الحرص والتحوط واجبان على كل حال ويجب أن أعجل فى الكتابة إلى سالسبورج حتى لا يستوى هذا الزرع الأخضر على سوقه فيعجب الزراع ، ويغيظ المنافسين والحساد .

وبعد أن ناجى نفسه هذه النجوى المضطربة سار فى طريقه بخطى غير متزنة كأنه مختل الجذع ، حتى إذا بلغ أحد المشارب العامة سطّر إلى والد موزار كتابا يهز مشاعر أقسى الناس قلباً ، وأسرع إلى رجل البريد يسلمه الرسالة فالتقى هناك بموزار ، فتماسك ودارى حيرته وتظاهر كأنه لم يشغل باله شاغل ، وتوجه إلى موزار ، فى مراوغة الثعلب يقول :

— مرحى بالسيد موزار ! ما أسعد هذه الصدف ! لقد تلاقينا للمرة الثانية

— ألديك أيضاً رسالة تريد أن تسلمها رجل البريد ؟

— نعم ، وهى مسائل هامة تقض المضجع

— ولماذا ؟ إن لك على الأقل وطناً ، أما أنا فقد فقدت وطنى !

— فقدت وطنك ؟ موزار ! كن على يقين أننى أعرف أسلوب هذرك ومزاحك ، ولكنى أرى فى عينيك بريق الجد ولمعان الحزم فزادت حيرتى وارتباكى . . .

— سلم خطابك ، وها أنذا منتظرك حتى تعود . سأطلعك على أخبار جدّت ، وطوارىء حدثت سأتعرف منك بعدها مبلغ رضائك عنى

أسرع بيترفون فنتر إلى رجل البريد وسلمه رسالته ، ثم عجّل فى العودة إلى موزار ، الذى أطلق لسانه مسرفا فى سرد أخباره ، وما اختطه لنفسه فى المستقبل الذى يأمله ، كل ذلك وهو يجهل مقاصد صاحبه وما يكنه له من مكر وكيد . وما انتهى الأستاذ من حديثه أو كاد حتى قال فنتر ضاحكا

— إنك لتعلم فى قرارة نفسك أن هذا كله مزاح ، أليس كذلك ؟ إن فينا ليست ميدانك ، ولا هى حلبة سباقك ، فان الأيطاليين لا يزالون يلعبون الدور الأول فيها ، ولهم المقام الأعلى ، ولا يتأتى لك أن تقاومهم منفرداً ، فان ذلك يعجزك ويفت فى عضدك

— هراء ، سأصرعهم بحول الله وقوته

— ألم تتعظ ، ياموزار ، بما أصاب جلوك ؟ لا لا . موزار ، ياصاحبى ، رحمة بفنك ونبوغك فيه . إن عبقريتك سيضىء سناها فى وطنك . أما هنا ، فى فينا ، فان قوتك توزع ومجهودك يشتت

عجباً ! هذا عين ما يراسلنى به أبى ، ولكنى أعجز عن تصديقه ، فانى أرى سعادتى فى فينا ، ولئن كان الاتجاه اليوم إيطالياً ، لقد ينقلب غداً بفضل ما أبتدعه من فن ، وما أبذله من مجهود ، ألا تسمع بالعراك الناشب فى باريس ؟

ـ فينا ، يا موزار ، ليست باريس ، فينا لا تتسامح أن تتزعزع عقيدتها فى اتجاهها الموسيقى ، واعتقد يقينا انك لن تستطيع هدم ذلك الصّرح

ـ إن أعجزنى هدمه ، فلن يعجزنى إحداث فجوة فيه ، ولقد سبَقنا جلالة القيصر إلى العمل الوطنى بانشائه مسرحه الغنائى ، ومهد لنا الطريق ، أعلم يقينا أن ما أنا مقدم عليه صعب ، ولكن هذه الصعوبة لن تفت فى ساعدى أو تحجم بى عن المضى فى سبيلى

ـ ألا تعلم أيضاً أن القيصر معجب بالفن الأيطالى متعلق به ، وأنك لن تبلغ لديه مكانة ساليرى وحظوته من نفسه ؟

ـ القيصر ألمانى ، وسيعرف كيف يتخلص من تلك العصابة الأيطالية ، وسنهيء له الفرصة ليتعرف الاتجاه الألمانى . يوم أن ظهر جلوك لم يكن المسرح الوطنى الجديد قد أنشىء ، أما اليوم فالفرصة سانحة .

(ساليرى)

ـ موزار ! أراك تعبر سبيلا ملتوية غير مأمونة الخطى

ـ قد تكون محقاً ، ولكنى سلكتها ، ومحال اتخاذ سبيل أخرى ، فقد عزمت وتوكلت على الله

ـ أسأل الله لك السلامة وأرجو ألا تندم ، فيما بعد ، على هذا التشبث والعناد . أننى أنصح لك كصديق مخلص حسن القصد يتمنى لك سعادة المستقبل .

ـ أشكر لك ؛ يا سيد فنتر ، ولى رجاء أطلبه اليك .

ـ فى خدمتك دائماً .

ـ تعلم أننى سأظل بعيداً عن سالسبورج سنين طويلة فاذا لم يقرر والدى المجىء إلى فينا ، وصادفك سفر إلى سالسبورح ، فاذكر لوالدى ما قصصته عليك تفصيلا ، وصف له أمرى ، أنك موضع ثقتى واعتمادى فى هذا الموضوع .

ـ لن تجد أشد منى إخلاصاً لك يحرص على سرك ويؤدى لك ما تحتاج اليه من خدمات . سأبذل جهدى . وفوق جهدى لأرضائك .

ـ أشكر لك مرة أخرى .

وافترق الرجلان . فأما موزار فقد انصرف إلى شأنه ، وأما بيترفون فنتر فقد وقف مذهوباً به متحيراً . ثم قرع جبهته وقال .

ـ هنا يجب أن يعمل ساليرى شيئاً

وأسرع الرجل يتعجل ملاقاة ساليرى ، وهو رجل إيطالى ، أسود العينين ، يتظرف فى مقابلاته وأحاديثه ، ويتعمل الرقة ، ولكن على الطراز القديم

فلما استقبله فى حجرة مكتبه بادره قائلا

ـ هل من جديد يابيتر ؟ إن وجهك ينم على حدث خطير .

ـ ما رأى أستاذى ؟ إن موزار سيقيم فى فينا !!

تغيرت سحنة ساليرى بغتة ، وانقلبت من وداعتها وبشاشتها إلى عبوس وانقباض فنهض وهو يعيد ما سمعه .

ـ موزار سيقيم هنا !! موزار سيقيم هنا !! هيه ...

وهال الموقف بيترفون فنتر فخرس ينتظر ما سيحدث وإذا بساليرى يجفف عرق جبهته ويقول لصاحبه ، فى تحفظ وحذر

ـ هذه مسألة يجب أن تدرس ويفكر فيها . سنتكلم فى هذا الموضوع مرة أخرى .

ذاع بين النبلاء ، فى سرعة البرق ، خبر اعتزام موزار على البقاء فى فينا ، وكان جهد النبيلة تون منصرفا إلى تشجيع موزار وإحاطته بجميع الوسائل المغرية حتى يُصر على عزمه ولا يتراجع فيه ، فكانت تحفل بالأصدقاء ، وتقيم لهم الولائم ليقنعوا موزار بالمستقبل الزاهر الذى ينتظره فى فينا ، وفى الحق ما كانت النبيلة فى حاجة إلى كل ذلك المجهود ، لو علمت أن حب موزار لكونستانس شاع فى جسمه ، وتمكن من حبة قلبه ، وهذا الحب وحده كفيل ببقائه فى فينا لن يبارحها ، غير أن هذه المجاملات الرحيمة ، والعواطف الكريمة التى أظهرها السادة النبلاء لموزار ، وطوّقوه بها كانت شديدة الأثر فى توطيد عزمه ، فلم يلتفت لرسائل والده التى تنذره بالوبال مما يتعرض له من الخطر من إقامته فى فينا

« يتبع »

موشح راست ضرب شنبر

ريم فلا حين جلا لى كاس طلا شمس وبدر كملا
كنه ملا لى وملا سلسال عقد لآل بالحسن اكتسى حللا
خشف حلا غالى يحلى لى فاق على الشمس جلا

(١) دور

بدر على حين تلا لا وا كتملا غصن تهادى ثملا
معتدلا فيه جلا يختال ذا الميال منه الغصن قد خجلا
زان حلى سالى عزالى بدر على الغصن علا

خانةأولى

كم فتنا حسن ثناه حين رنا كالبدر يعلو غصنا
لاح لنا قانى من أعيانى بالهجران مكحول الأجفان
زادنى شجناً باللحظ الوسنان غصن البان الفتان

خانة ثانية

ورد جنى عز جناه قدح الثنا إذ حاز وجهها حسنا
زاد سنا قانى قد أسبانى بالعقيان فى الثغر المرجان
لوالى دنا منه خمر الحان بالرضوان سعدى آن

دور المديح

متصلا مدح على من زاد ولا طه إمام الفضلا
والنبلا خير الملا والآل ذى الأجلال فى فضل الكريم ولا
منه إلى جالى أهوالى ألف سلام وصلا

لم يلحن من هذه الموشحة سوى المقدمة فقط أما الدور والخانتان ودور المديح فلم يعثر على تلحينها

ريمُ فلا

موشح راست ضربه شنبر

توقيع الأستاذ درويش الحريري

ضرب الشنبر


dim
p
f
ff
cresc
cresc. molto
tr
كتب في التربية والأخلاق

كارمن

CARMEN

Georges Bizet

Allegro Giocoso



Une autre preuve de la ressemblance de la musique médiévale et de la musique arabe, qui doivent avoir été en relations étroites, est l'existence des pièces de musique qui se sont conservées.

On remarque qu'il y a peu de ressemblance entre cette musique médiévale européenne et notre musique actuelle. Le rythme, la manière d'exécution, la mélodie toute « plissée »... ce sont des choses que nous avons journellement l'occasion d'observer ici mais qu'on ne rencontre jamais en Europe. C'est ainsi qu'on exécutait la musique chez nous il y a quelques siècles. Je voudrais encore vous parler d'un détail — ce n'est qu'un détail mais il éclaire bien la situation du passé : tous les écrivains du passé parlant du piano et de l'orgue se servaient pour désigner le jeu du pianiste ou de l'organiste du mot « battre ». On ne jouait donc pas un instrument à clavier mais on le battait ou tapait. Nous rencontrons cette expression jusqu'au dixhuitième siècle et jamais on n'avait trouvé une explication pour ce mot. On croyait que ces instruments primitifs étaient pourvus de touches très grandes et dures à manier, mais il n'en est rien. Les instruments à clavier tels que l'épinette et le clavicorde ne sont pas de tels colosses qu'il aurait fallu les battre. Au contraire, plus on emploie de force en les jouant, moins le son devient musical et on n'entend plus que le bruit du bois. Il en est de même pour les orgues de cette époque : elles avaient un son très doux et la plupart des touches très petites qu'il fallait jouer avec la plus grande précaution. Il ne peut pas être question de les « battre ». C'est la langue orientale qui résout le problème. Pour dire en arabe : je joue du piano, on dit : ana adrab el bianu, c'est-à-dire : je bats le piano et pour toute sorte d'exécution musicale on se sert en arabe de ce mot-là, de adrab = battre.

Permettez-moi à présent une petite excursion dans un autre domaine, qui vous montrera, à quel point toutes ces choses sont intimement liées entre elles. Vous savez qu'en théorie musicale nous distinguons l'harmonie quand une mélodie se présente avec un accompagnement ayant rôle de « coulisse sonore » pour ainsi dire, et n'ayant d'autre but que de souligner et de rehausser l'effet de la mélodie, donc un rôle subordonné.

Il n'en est pas de même du contrepoint. Ici nous avons à faire à une mélodie, à laquelle s'est jointe une autre mélodie de même valeur et de même importance qui a droit d'être entendue autant que la première, à côté de laquelle elle se fait entendre. Il en résulte des « harmonies accidentelles » si l'on peut dire ainsi, des harmonies toutes passagères et sans fonction harmonique. Pourquoi donc appelons-nous cette manière de faire de la musique le contrepoint ? Depuis des siècles les musiciens et les musicologues ont écrit des livres traitant et essayant d'expliquer le mot qu'ils dérivaient d'une expression du Moyen-âge, selon laquelle les musiciens médiévaux auraient appelé cette manière de composer « punctus contra punctum ». On expliquait cette manière de s'exprimer en disant que probablement, ils devaient avoir eu devant les yeux l'image même de la musique écrite et que par «punctus» il désignaient les notes même, qui, en effet, ressemblent parfois à des points, et auraient donné leur nom au contrepoint. Mais il n'en est pas ainsi. Le sens du contrepoint, tel que je viens de le donner, ne trouverait pas sa définition dans cette expression. Nous avions vu que l'élément essentiel du contrepoint n'était pas les notes posées les unes à côté des autres mais les mélodies jointes l'une à l'autre par des lois qui ne sont pas celles de l'harmonie. L'explication doit donc reposer sur une erreur.

Voilà donc la clef du mystère : Si à présent l'on joue deux de ces bouts de la mélodie en même temps, il en résulte ce que nous appelons le contrepoint. On dirait d'autre part que ces « points » sont liés à la musique orientale. Car encore aujourd'hui toute la théorie musicale arabe est basée sur la notion de type de mélodie ou, comme disent les théoriciens arabes sur le « Maqam » et encore aujourd'hui le musicien pédagogue égyptien joue à son élève chaque mélodie à part, chacune représentant un type de mélodie bien fixe et l'élève jusqu'à ce qu'il connaisse la composition en entier, qui est formée de petites parties de mélodie dont chacune représente un type.

D'ailleurs aussi dans notre musique moderne se trouvent ces types de musique, par exemple certaines tournures mélodiques qui sont devenues, on pourrait dire, des manières de parler, des locutions et qui ne manquent jamais dans une pièce musicale et il y a eu des temps ou l'on écrivait ces bouts de mélodies ou phrases musicales sur des cartes de jeux ou sur des dominos, que l'on joignait les uns aux autres et ainsi on obtenait de nouvelles pièces de musique.

Nous constatons donc que l'importation des instruments de musique de l'Orient ne fait plus aucun doute.

En tout cas, l'Egypte a une importance particulière dans ce domaine en tant que pays d'origine de la plupart des instruments européens et d'autre part elle a participé activement au développement des formes musicales.

que l'Europe a reçu un grand nombre d'instigations dont elle s'est servie. Mais ces instigations se limitaient strictement au domaine mélodieux et rhythmique. Car l'harmonie qui fait la vraie grandeur de la musique occidentale est et restéra européenne. Mais dans le domaine de la mélodie et du rythme surtout, bien de choses ont été empruntées, l'Occident ayant peu d'imagination. Ceci dépend de la disposition musicale des peuples — il est typique que la musique de danse de nos temps fut, une fois de plus, obligée de faire emprunt à la musique nègre sous la forme du jazz. Et pourtant il n'y a eu qu'à remanier cette danse en une danse européenne : le tango par exemple est actuellement une danse européenne ainsi que sa musique — mais l'initiative est venue du dehors. L'origine étrangère est restée bien plus évidente dans les autres danses qui sont associées au jazz et qui sont restées exotiques.

Comment, telle se pose la question, est-ce qu'une mélodie ou un rythme peut changer de pays, être importée et exportée comme une marchandise ? Pour celà il faut commencer par constater que chaque instrument a sa mélodie qui lui est propre. Une mélodie de trompette ou de cor a une toute autre construction que, par exemple, une mélodie de flûte ou de violon. Elle sera plus lourde que la dernière. Il y a là des questions techniques dont il faut tenir compte. Même si l'on joue des mélodies au piano on remarquera tout de suite : ceci... est une mélodie de trompette, ceci de flûte. Si donc les instruments changent de pays, la manière d'exécution voyage avec eux de même que les mélodies. Mais chaque instrument est lié le plus étroitement à son pays d'origine. Et aussi les mélodies ne perdront donc jamais tout à fait l'empreinte du pays et du peuple, qui leur donnèrent naissance. Un chroniqueur vénitien nous donne un joli exemple quand il écrit, qu'en causant avec le matelot d'un bateau marchand arabe celui-ci lui a vendu un instrument étranger de pays lointain qu'on n'avait jamais vu à Venise, et lui a montré une mélodie que l'on peut jouer sur cet instrument! Si l'on réalise que l'enseignement aux universités médiévales était en partie pratiqué par des savants arabes pour les branches de philosophie, d'astronomie et de musique, si l'on réalise ensuite la grande influence que l'école alexandrine avait exercé sur la culture méditerranéenne, on comprendra qu'il y a réellement lieu de croire à une importation de mélodies orientales aussi bien que d'instruments, même s'il est plus difficile d'apporter des preuves à l'appui de cette thèse. Elle s'est confirmée autant dans le domaine de la musique d'église que dans le domaine de la musique laïque. Ainsi nous savons que le chant grégorien de l'église catholique prend son origine dans le chant israélite du temple avant Jésus Christ et qu'il a été tout particulièrement pratiqué par les premiers chrétiens d'Alexandrie et qu'à ce moment-là déjà, il devint ce qu'il est aujourd'hui. Peu de changement y ont été apportés au courant des siècles. Il y en eut, comme je l'ai déjà dit, même pour la musique laïque. Je disais déjà que les représentations de musique médiévale nous montrent un ensemble d'instruments venant de l'Orient : je rappelle le groupe à trois « psalterium », «luth », « violon » ,c'est-à-dire « rebab », «al-ud» et « kanoun ». Nous avons des raisons pour supposer que ces instruments ont joué une musique, dont on peu dire qu'elle a une grande ressemblance avec la musique orientale, sans dire toutefois qu'il y a une identité. Les représentations nous montrent nettement de quel genre fut cette musique. Je ne vous donnerai ici qu'un petit exemple pour ne pas vous fatiguer avec trop de détails. Par l'emploi de certains instruments nous savons que presque toute la musique médiévale qui résonnait à l'occasion des fêtes fut une musique bourdonnante. Pour ceux de vous, qui ne connaissent pas ce mot, je veux expliquer que le Bourdon est un seul son résonnant pendant toute la durée d'une pièce ou d'un passage. Peut-être avez-vous déjà entendu une cornemuse des régiments écossais, qui a toujours un bourdon — vous l'aurez certainement remarqué. Evidemment toute la mélodie doit être construite à l'avenant afin qu'il ne résulte pas des dissonances de la mélodie avec le son de bourdon.

Il est pourtant évident que, avec un orchestre, je ne peux pas jouer une musique poliphonique, c'est-à-dire : purement européenne, étant donné que même si le bourdon se taisait pour certaines harmonies, il formerait d'horribles dissonances avec d'autres.

Nous devons donc supposer, et ne fut-ce que pour cette raison-là, que presque toute la musique médiévale était à une voix ou hétérophone, ce qui veut dire que tous les instruments jouaient la même mélodie chantée par un chanteur et que chacun l'ornait à sa manière, suivant le caractère de son instrument. Tel est encore aujourd'hui l'usage dans les orchestres arabes-égyptiens. L'orchestre par exemple de la chanteuse bien connue Um-Kalsoum joue exactement la même chose quelle chante, mais il « traduit », comme on dit en arabe, la mélodie de l'artiste pour les instruments en question.

non pas les musiciens des théâtres romains antiques qui ont introduit cet usage en France et en Allemagne. Les gardes Suisses à Rome en font preuve et aussi dans la musique militaire nous trouvons toujours ces deux instruments associés alors qu'au fond l'association ne répond plus du tout à notre goût musical. Sur des représentations médiévales nous voyons même le joueur de flûte assis sur les épaules du joueur de tambour, ceci tout simplement pour indiquer et souligner leur association et il n'est pas rare de trouver sur ces représentations le joueur de tambour et de flûte réunis en une seule personne.

Enfin nous arrivons à nos hautbois et nos clarinettes lesquelles elles aussi, ont des ancêtres orientaux tels que le « salamia », le « arghul » ou la « zummara ». L'heure de naissance de notre orgue sonna à Alexandrie. Non seulement c'est sur terre égyptienne que nous en trouvons le premier témoignage, une petite figure en terre cuite représentant un homme, qui, par une soufflerie fait sonner une flûte de Pan, mais aussi le grand orgue bien plus perfectionné et particulièrement intéressant du point de vue technique, avec soufflerie hydraulique et pneumatique a été trouvé ici. Les noms de Héron et de Ktésibios seront à tout jamais associés à l'histoire de la construction d'orgue. Ils créèrent déjà à cette époque-là des orgues d'un perfectionnement qui marquait une fin et non pas un commencement, une fin qui ne pouvait plus produire que du travail de détail l'essentiel ayant déjà été fait. C'est d'ici que l'orgue commença sa course victorieuse, arrivant en Europe par des routes diverses. Aussi Byzance joue un rôle dans cette conversion de l'Europe pour l'orgue et c'est un orgue que l'empereur envoie comme cadeau à Pépin le Bref. Il est amusant de lire comment le chroniqueur décrit l'arrivée de l'instrument ; selon lui les artisans auraient tourné autour, regardant bien la construction et la retenant dans leur mémoire dans tous ses détails sans que personne s'en soit aperçu afin d'être capable, d'en construire de pareils. Et en effet dans les couvents européens l'art de la construction d'orgue atteint un très haut degré, ne quittant toutefois jamais le modèle oriental.

Si l'Occident a du moins contribué au développement et au perfectionnement des instruments à cordes et à vent, il n'en est pas de même pour notre batterie actuelle, dans ce sens que ces instruments sont venus de l'Orient sans exception aucune et sans la moindre contribution européenne, comme ce fut le cas des lures et des harpes. On explique ce phénomène en considérant que la musique occidentale, riche en mélodies et en harmonies, avait de tout temps négligé le rythme, l'un des éléments essentiels de la musique orientale. On introduisit ces instruments dans l'orchestre européen sans même changer leurs noms ou en désignant par le nom même de l'instrument son origine orientale. Ainsi nous avons une cymbale chinoise et une cymbale turque, un gong chinois, le tambourin arabe, le chapeau chinois, en un mot tous les instruments que nous appelons musique des janissaires furent introduits en partie durant le Moyen-âge en partie au courant de ces derniers siècles quand on commença à montrer une préférence pour les sujets exotiques, quant il s'agissait de l'opéra. On avait alors besoin des instruments exotiques pour la mise en scène. La grosse caisse et les grands tambours venaient de l'Orient, de même que les instruments cités plus haut de la Turquie. C'est avec grand étonnement que le chroniqueur parle de la première apparition de la grosse caisse : dans la suite d'une ambassade turque venant en France on avait vu des musiciens avec de grands instruments de musique semblables à des tonneaux de lessive, qui se seraient promenés en produisant un bruit effroyable. Un changement est survenu lors de l'adoption de cet instrument dans nos orchestres dans ce sens qu'il devint particulièrement l'instrument des hommes, des soldats, de la guerre alors qu'en Afrique et en Asie ce fut l'instrument typique pour le culte de divinités féminines. Le seul vestige qui s'est conservé de cet usage, c'est que nous voyons toujours des paires de tambours. Nous pensons que la raison est due à notre échelle de musique ou plutôt notre système musical basé sur la tonique et la dominante mais il n'en est pas ainsi. L'usage s'est conservé du temps où il servait aux cultes et où l'instrument aigu et l'instrument bas représentaient l'homme et la femme. Encore aujourd'hui on rencontre chez des peuples primitifs des tambours en formes humaines.

Vous voyez donc comment, dans certains cas, l'Europe a activement contribué au développement et au perfectionnement des instruments, comment, dans d'autres cas, elle s'est contentée d'accepter les instruments étrangers, de les assimiler en partie et comment l'initiative est venue entièrement de l'Orient. Quels sont les rapports de ce phénomène avec la musique ? Si j'ai appelé mon article « l'Egypte, pays d'origine de la musique européenne » c'était pour dire que non seulement les instruments, mais aussi la musique a été importée. Ceci est juste dans les limites données dans ce sens

fait d'un instrument arabe un instrument européen, mais l'on n'avait pas encore oublié la façon d'exécution ancienne. Et cet instrument était le kanoun pourvu de touches !

Un autre instrument à cordes, que j'avais cité, est la harpe. Il est vrai que dans ce cas nous ne sommes pas tout à fait sûrs si nous devons chercher son origine en Orient. Toujours est-il, que dans les temps les plus reculés on trouve des représentations de harpe en Asie Mineure, en Assyrie et dans l'Asie Centrale — elles sont pourtant postérieures à celles d'Egypte, où on les connaissait déjà au douxième siècle avant Jésus-Christ. Mais aussi en Angleterre ancienne, en Scandinavie et en Irlande on trouve de vieilles harpes qui sont beaucoup plus petites mais qui présentent sans doute un âge respectable. On n'a pas encore pû découvrir à laquelle de ces deux harpes notre instrument actuel doit son existence. Probablement il en est comme du violon : tous les deux y auront participé. Toutefois il faut remarquer que notre harpe actuelle est très grande tandis que la harpe irlandaise est très petite ce qui nous mène à supposer au moins une forte influence de la part de l'Orient aussi dans ce cas.

Il en est de même pour les instruments à vent, en faisant une restriction pour les instruments de cuivre. On a trouvé dans des tombes scandinaves et du nord de l'Allemagne des instruments du type de la trompette ou plutôt du clairon, appelés les Lures. Ce sont des instrument qui étaient réservés au culte solaire. Différentes choses le prouvent, ainsi par exemple leur apparition à deux (on n'a jamais trouvé une seule Lure dans une tombe mais toujours une paire de Lures), leur forme, la forme du pavillon comme disque solaire avec des rayons de soleil représentés par des pendants en bronze. Elles furent jouées alternativement, un instrument donnant toujours la réponse à l'autre dans la façon des clairons dans l'opéra « Lohengrin » de Wagner et non pas les deux ensemble, avec des harmonies, comme on l'avait supposé à un certain moment. Nous devons donc croire que, dans un temps très reculé, il y eut déjà des instruments du genre de la trompette dans le nord de l'Europe. Mais ils ont disparu sans avoir exercé la moindre influence sur le développement. Par contre la Rome ancienne connaissait des instruments à vent mais ils y avaient été introduits par la France (les Gaulois) et la Germanie par les légionnaires au service des Romains. En outre les Celtes et les Germains, les anciens habitants de l'Europe septentrionale et occidentale connaissaient les cors, de véritables cornes de taureau avec lesquels on pouvait donner des signaux (on connait le cor de Roland) mais sur lesquels on ne pouvait pas exécuter de la musique artistique. La trompette et le cor actuels n'ont rien à faire avec ces instruments là, car, comme les autres, ils nous sont venus de l'Orient. Les Arabes connaissaient aussi des trompettes, mais elles étaient très minces et droites comme nos clairons ou les trompettes de l'« Aïda ». C'est lors de l'invasion Arabe en Espagne et dans la France méridionale que l'Europe a fait la connaissance de ces instruments et aussi les croisés les rapportaient comme butin de l'Orient. Et tant que butins des chevaliers ils restèrent durant tout le Moyen-âge attachés à l'orchestre des chevaliers et, sous peine d'amende, il était strictement interdit aux citadins et aux paysans de jouer de cet instrument. Même Jean Sebastien, Bach avait les plus grandes difficultés avec le maire de la ville de Leipzig, parce que la confrérie des joueurs de trompette s'était plainte que Bach avait fait jouer une trompette à l'église (je crois qu'il s'agissait de la passion de Saint Mathieu). Il n'était permis de jouer cet instrument que pour la guerre, pour les tournois et pour les voyages des grands seigneurs, ducs, barons et rois, C'est un usage qui s'est conservé du temps du retour de l'Orient des croisés. Encore aujourd'hui les signaux de la cavallerie sont donnés avec la trompette, ceux de l'infanterie avec le cornet : c'est aussi un usage ancien dont on a oublié le sens et qui remonte aux temps, où les chevaliers traversaient le pays. Il y a encore une autre preuve de l'origine Arabe : les clairons actuels sont toujours ornés de banderolles le plus souvent de couleur pourpre et, par surcroit, à l'endroit où le joueur tient l'instrument, il est enroulé d'une corde également pourpre. Les anciennes trompettes arabes et persanes ont ce même ornement qui s'est conservé jusqu'à nos jours en dépit de la disparition des chevaliers traversant le pays avec leur orchestre de trompettes, en dépit du caractère purement ornemental de la corde qui pouvait aussi bien être bleue ou ne pas être du tout, ne remplissant pas le moindre but.

Il s'agissait ici d'un instrument sarrazin. Il nous fait penser à la coutume orientale de ne jamais jouer la flûte sans le tambour. Lors de mon expédition à Siwa l'année dernière, où j'ai trouvé une culture de musique très ancienne et tout à fait typique, nettement différente de ce que l'on trouve dans le reste de l'Egypte, je trouvais la même chose : flûte et tambour ensemble. Ce sont les joueurs des troupes sarrazines et

tomber l'article arabe « al » ou « el ». Nous avons accepté cet instrument tel quel de l'Orient, nombre de gravures le prouvent, sans apporter le moindre changement soit à sa forme, soit à son nom, soit même aux petits détails tels que les rosettes, la composition de nombreuses lamelles de bois et l'accordage.

Si nous consacrons encore un moment aux instruments à cordes, nous trouvons d'autres instruments qui viennent également de l'Orient, la harpe par exemple et le psalterium. Chacun de vous a déjà entendu dans un orchestre arabe un KANOUN, cet instrument avec une table d'harmonie plate qu'on joue avec un Πλῆκτρον attachés aux pouces et qui vit encore aujourd'hui chez les Tziganes hongrois sous la forme du « Cimbalom » et qu'il ne faut pas confondre avec le Cembalo ou clavecin du dix-huitième siècle. Le Kanoun fut également introduit en Europe par les Arabes, en commençant par l'Espagne et en allant par l'Italie, la France jusqu'en Allemagne. Pour commencer, il garda son nom : le Moyen-âge l'appela canon. Dans la Renaissance, quand il y eut la tendance de donner un nom grec à chaque objet pour prouver sa culture humanistique on l'appela « psalterion », d'après les Grecs, qui avaient déjà reçu cet instrument par voie directe de l'Asie Mineure et lui avaient donné ce nom. Aussi cet instrument-ci est fréquemment représenté sur les gravures de l'époque et on remarque qu'il est représenté presque toujours avec le luth et le violon, ce qui prouve que même cette association a été importée de l'Orient. Car ce qui était en Europe violon, luth et psalterion fut autrefois chez les arabes et est encore aujourd'hui : al-rebab, al-ud et al-kanoun. Chaque bon orchestre égyptien montre aussi actuellement cet ensemble.

Mais encore dans une autre direction le kanoun devait gagner de l'importance pour le développement des instruments européens. Quand on joue le kanoun, les cordes sont parallèles au joueur. La façon de jouer, qui en résulte, s'est conservée durant tout le Moyen-âge. Quand l'instrument se développa et fut pourvu de touches il s'agit de les disposer de telle manière, que le joueur put jouer de la façon habituelle, donc non pas en allant de droite à gauche et vice-versa mais en allant de devant à l'arrière. Il n'est pas besoin de dire que le kanoun était devenu un instrument à clavier portable — même les petites orgues sont construites de telle manière. Les portatives, petites orgues portables du Moyen-âge, furent jouées de telle manière que la main gauche du joueur mettait la soufflerie en action tandis que la main droite s'occupait des touches allant tantôt en avant, tantôt en arrière. Quand on commença en Europe à changer cette construction de telle sorte que le clavier soit parallèle et non pas, comme par le passé, perpendiculaire au joueur, on arriva à la construction de l'épinette et du clavicorde, les descendants directs du psalterium mediéval ou plutôt du Kanoun. Les personnes de ce temps, qui apprenaient à jouer cet instrument, se servaient de livres d'enseignement semblables à nos méthodes actuelles. Ces méthodes pour l'enseignement du piano du passé nous sont en partie conservées et à notre grande surprise nous y lisons les passages suivants : le professeur de piano espagnol, Santa Maria par exemple, écrit que le jeu de piano est extraordinairement difficile à apprendre et qu'il faut pour cela au moins dix ans. Il parait qu'il existe même aujourd'hui des personnes qui ont besoin de si longues études et il y a même des gens qui ne l'apprennent jamais. Mais la raison en est que le piano est un instrument qui demande en effet un tas de connaissance et de capacité. Mais les pianos anciens étaient petits et de petite étendue. N'ayant besoin de connaître que peu de notes on ne pouvait jouer que les petits morceaux faciles, on n'avait donc pas besoin d'une main particulièrement grande ou particulièrement agile, étant donné que les touches étaient très minces. En quoi consistaient donc ces grandes difficultés ? Dans la manière compliquée de jouer. Santa Maria écrit que, pour jouer une gamme simple on choisit comme doigté deux trois, deux trois. Chacun de nous, même ceux qui ne jouent pas le piano, peuvent se persuader à quel point il est difficile de jouer, en allant de gauche à droite, avec le deuxième, troisième et deuxième doigt étant donné que, chaque fois après le troisième vient le deuxième doigt qui a bien des difficultés à passer par dessus le troisième. Nous avons ici un reste de la manière ancienne de jouer dont je vous parlais tout à l'heure, de la façon de jouer les instruments avec disposition ancienne des touches telle qu'on l'avait, à l'origine, adaptée du kanoun. A l'époque où les touches n'étaient pas encore disposées parallèlement mais perpendiculairement au joueur, on ne pouvait d'aucune façon jouer avec un autre doigté que deux trois, deux trois. Vous pouvez vous en persuader de suite. Quant on éloigne la main de soi la façon de jouer employée aujourd'hui devient une impossibilité. L'école de piano en question date donc d'une époque où l'on connaissait déjà l'instrument de type nouveau, qui avait

chaque autre domaine nous voyons aujourd'hui nettement les conséquences de ces deux courants, nous pouvons poursuivre le développement dans tous ses détails et nous devons constater que la musique laïque est tout aussi redevable à l'Orient que la musique d'église. Permettez-moi de vous en citer quelques exemples, qui prouveront mieux que n'importe quoi ce que je viens de dire.

Considérons d'abord les instruments de musique de notre orchestre moderne, particulièrement cet instrument qu'on appelle le roi des instruments, le violon. Dans sa forme actuelle, les flancs bien bombés, le cou mince et de nobles proportions, la tête souvent ornée de chef-d'œuvres de la sculpture sur bois, il est un instrument tout à fait jeune. Comme il s'est transformé au courant de ces derniers siècles ! Nous rencontrons dans l'histoire une multitude de formes, qui nous permettent de reconnaître deux types fondamentaux : l'un est « la vielle » ou forme de « viole », construit de manière toute plate d'une forme très courte ; l'essentiel : les chevilles sont disposées perpendiculairement au plan. Nous appelons cela chevilles au dos. L'autre, forme typique du violon médiéval — on l'appelait « giga » ou « gigue » d'après le gigot — le jambon — montre une forme bien plus petite et gracieuse et des chevilles qui sont disposées d'une manière semblable à celle employée aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elles pénètrent le cheviller du côté. Nous les appelons pour cela chevilles au flanc. Nous pouvons poursuivre ces deux formes parallèlement pendant toute la première période du Moyen-âge. Tandis que la première forme des grands instruments est surtout en usage au nord, dans les mains des Bardes de l'Angleterre ancienne, de la Germanie et des trouvères et troubadours de la France septentrionale, nous trouvons la seconde forme, des petits instruments gracieux, presque toujours dans les mains de chevaliers espagnols et italiens. Et ceci avec des ornementations et des rosettes que nous connaissons des instruments arabes et qui nous font penser à l'art maure. Un parent de cet instrument était même appelé « Viola da mori » ou « viole des maures », ce dont on a fait plus tard Viola d'amore — viole d'amour. Tandis que l'une des deux venait donc du nord et qu'on en trouve de nombreux spécimens dans les tombes de l'époque (elle était très aimée au temps de Charlemagne), l'autre vient du sud. Mais non pas du sud de l'Europe : l'Espagne et l'Italie ne sont que des endroits de passage : l'instrument vient de l'Arabie. Il est étonnant que, pour longtemps encore, il conservait en Europe son nom arabe : dans de vieux manuscrits nous rencontrons fréquemment des mots comme « robabe » ou « rubab », un mot pour un instrument donc, qui n'est rien qu'une transcription du mot arabe pour l'instrument à corde que nous connaissons, le « rebab ». Le rebab est en fait construit de manière plaisante, richement ornementé, souvent avec une tête de lion, avec des ouïes qui n'ont pas la forme de f de nos violons modernes mais la forme de rosettes tressées pour ainsi dire, que nous connaissons des luths arabes ; il a enfin les chevilles au flanc. Ce n'est qu'au moment où ces deux instruments, l'un venant de l'Orient et étant introduit dans l'Espagne et l'Italie par les Arabes, l'autre venant du nord, se rencontrent que leur union donne lieu à la naissance de l'ancêtre de notre violon actuel. Le plus grand nombre de ses éléments, sa grandeur, sa forme gracieuse et la disposition de ses chevilles est empruntée au type oriental. C'est au type nordique que le violon emprunta d'abord la disposition des cordes et l'accordage. Ces éléments ont pourtant peu de portée pour le procédé technique et disparurent peu à peu. C'est le mérite de la culture musicale d'Europe, d'avoir développé cet instrument ; les Hollandais, les Français et les Allemands inventèrent les grands instruments, les gambes, cellis et contrebasses, les Italiens firent du violon ce qu'il est aujourd'hui. Les noms comme Stradivari, Guarneri etc. sont connus de tout le monde.

A côté du violon nous voyons, comme exemple peut-être encore plus significatif, le luth. On croyait — et l'on croit encore dans certains milieux — que le luth était l'instrument typique du Moyen-âge européen et le représentant de la musique européenne. C'est juste dans ce sens que les quatre-vingts pour cent de la musique de notre passé, la musique des fêtes dans les villes, dans les familles, même dans l'église furent joués sur le luth et il y eut un nombre considérable de virtuoses, comparables à nos virtuoses de piano actuels, qui allaient de ville en ville pour se produire — autrement dit : le luth était l'instrument à la mode à ce temps là. Encore aujourd'hui chaque fois que nous prononçons le nom de cet instrument dans quelque langue que ce soit, nous prouvons par là, même inconsciemment, son origine arabe. Car lute en anglais, luth en français, luit en hollandait, lut en danois, luta en suédois, liuto en italien, laute en allemand, laud en espagnol et surtout alaude en portugais ne sont autre que le mot arabe pour cet instrument « al-ud », et les langues européennes ne se sont même pas données la peine de laisser

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58889
Adresse Télégraphique
(AGHANY)

ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an
Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 12 1ère Année 1er Novembre 1935. P.T. 2.

L'Egypte, pays d'origine de la musique européenne ?

par le Dr Hans Hickmann

La musicologie moderne tend de plus en plus à diriger son regard vers l'Orient, quand il s'agit de résoudre cette multitude de problèmes que nous pose l'exécution de musique au Moyen-âge ou plutôt d'une période qui, commençant avant le Moyen-âge, nous mène jusqu'au dix-huitième siècle. Ces problèmes nous orientent vers l'heure de naissance de la musique européenne, dont nous poursuivons le développement jusqu'à son sommet, représenté par les noms de Händel, Couperin et Bach. C'est la science des instruments de musique, qui, avant toutes les autres branches, a fait, ensemble avec la musicologie comparée et géographique, le premier pas dans cette direction en découvrant que presque tous les instruments de musique européens viennent de l'Orient. Mais aussi l'esthétique de musique, la science de ses formes et même de son histoire ne pouvaient faire autrement qu'avouer, que, avec les instruments la musique devait être venue de l'Orient. Ceci résultait non seulement de la manière de son exécution (dont j'aurai l'occasion de vous parler tout à l'heure) mais de questions purement formales, Celà n'est pas étonnant si nous prenons en considération la science historique, qui nous apprend à son tour quel rôle prépondérant le Proche-Orient a joué dans l'antiquité et quelle grande influence exerçaient les cultures de l'Egypte ancienne et de l'Asie Mineure sur la Grèce et sur Rome. C'est là un fait qui nous est confirmé également par la musique et la danse, qui étaient étroitement liées avec la philosophie, l'astrologie et les mathématiques. Quand la culture méditerranéenne disparut, le régime arabe apporta en Europe soit par voie de guerre, soit de façon pacifique de nombreux éléments de leur culture. Dans la musicologie nous avons la possibilité de poursuivre deux routes : l'une allant par la Sicile et l'Italie, l'autre par l'Espagne. L'une suivait la route commerciale et avait par là un caractère purement pacifique, l'autre suivait les traces des conquérants arabes de l'Espagne et de la France méridionale. Dans le domaine musical comme dans



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D

No. 12